





*Id. VII. 45.*

*L. art. 229.*











WIEN'S  
GEMÄLDE - GALLERIEN

IN IHRER  
KUNSTHISTORISCHEN BEDEUTUNG.

DARGESTELLT

VON

BETTY PAOLI.



WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.

1865.



Das Recht der Uebertragung in fremde Sprachen behält sich die Verfasserin vor.



## An den Leser.

Nicht ohne Grund behaupten die Gegner der Vorreden, dass ein Buch für sich selbst sprechen müsse, und dass es, sofern dies der Fall, eines weiteren Geleitscheines nicht bedürfe. Ueber den Werth, die Brauchbarkeit einer Arbeit kommt allerdings nur dem Publicum die Entscheidung zu. Ein Recht jedoch muss dem Verfasser unbenommen bleiben: das Recht, den Standpunkt anzugeben, von dem aus er sein Werk betrachtet wissen will.

Mit bescheidenen Ansprüchen tritt dieses Buch in die Oeffentlichkeit. Es will weder Grundzüge zu einer neuen Aesthetik entwerfen, noch eine detaillirte Kunstgeschichte liefern. Jenes wäre nach Lessing und Winckelmann, den grossen ästhetischen Gesetzgebern, ein missliches Unternehmen, dieses lag jenseits der Grenzen, die ich innehalten musste, wenn meine Arbeit ihrem besonderen Zwecke entsprechen sollte. Mein Trachten ging dahin, an den in unseren bedeutendsten Gallerien enthaltenen Werken den Entwicklungsgang der Kunst in fünf Jahrhunderten nachzuweisen, die Meister, die ungleich häufiger auf Treu und Glauben bewundert, als in ihrer Eigenthümlichkeit aufgefasst werden, dem allgemeinen Verständniss näher zu bringen und den inneren Zusammenhang der so vielfach von einander abweichenden künstlerischen Erscheinungen deutlich



zu machen. Ich stellte es mir als Regel auf, keine Behauptung auszusprechen, für die nicht das in Rede stehende Werk zugleich einen Beleg lieferte und konnte daher nur der hier wirklich vertretenen Künstler erwähnen. Man möge die Lücken meiner Darstellung damit entschuldigen, dass sie von dem gegebenen Stoff bedingt sind. Namentlich gilt dies von den in Wien numerisch äusserst schwach repräsentirten älteren italienischen Schulen. Diese ausgenommen, bieten unsere Gallerien jedoch eine so überreiche Auswahl hervorragender Schöpfungen aus verschiedenen Zeiten und Schulen, dass aus der eingehenden Betrachtung ihrer Schätze die wichtigsten Abschnitte der Kunstgeschichte sich gleichsam von selbst entwickeln. — Sollte der Abriss, auf den ich mich hier beschränken musste, dem Leser ein hinreichendes Interesse für die Sache einflössen, um ihn zum Studium der das ganze Gebiet umfassenden, kunstgeschichtlichen Meisterwerke anzufeuern, mit denen unsere Literatur im Laufe der letzten Decennien bereichert ward, so würde ich in diesem Resultat den erwünschtesten Lohn für meine Mühe und Arbeit finden.

Wien, im Mai 1865.

**Betty Paoli.**



## Inhalts - Verzeichniss.

---

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| Die k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere . . . . . | 1   |
| Die fürstl. Eszterhazy'sche Gallerie . . . . .    | 166 |
| Die fürstl. Liechtenstein'sche Gallerie . . . . . | 215 |

---



Die Nummern der Säle sind mit römischen, die der Stockwerke  
und Gemälde mit arabischen Ziffern angegeben.

St.: Stockwerk.

E.: Erdgeschoss.

Gr. C.: grünes Cabinet.

W. C.: weisses Cabinet.

---



Am südlichen Ende Wiens, auf einer Anhöhe, die dem Blick frei nach allen Seiten hin zu streifen erlaubt, liegt das Belvedere, ein stattliches, von Gartenanlagen umgebenes Gebäude, das im Styl und Charakter, wenn auch in sehr verjüngtem Massstabe, an Versailles erinnert. Prinz Eugen von Savoyen liess es im Jahre 1724 aufführen und pflegte einen Theil des Sommers hier zu residiren.

Obgleich das Schloss unter der Regierung Maria Theresia's in den Besitz des kaiserlichen Hofes überging, prangt in den Wappenschildern über den Thoren noch heute das savoyische Kreuz und erinnert an den Erbauer, an jene volle, reiche Menschennatur, die in gleichem Masse den Stürmen des Lebens zu stehen wie seinen heitern Glanz zu geniessen wusste. Gerne lässt man sich von der Phantasie in die Zeit zurückzaubern, die den Sieger in so vielen Schlachten in diesen Räumen hausen, diese Gärten durchwandeln sah. Mag auch Manches darin unserem Geschmacke nicht mehr zusagen, mögen wir namentlich in den Anlagen mit ihren schnurgeraden Linien und ihren zugeschnittenen Hecken den Perrückengeist belächeln, der Grosses erreicht zu haben glaubte, wenn er die gemeine Natur hoffähig machte, das Ganze bringt nichtsdestoweniger einen würdigen Eindruck hervor, den es der durch keinen Widerspruch gestörten Uebereinstimmung aller seiner Theile verdankt.

Kaiser Joseph II. war es, der die seit dem Tode ihres Erbauers verödeten Räume des Belvedere zur Aufstellung der im Besitz des Hofes befindlichen Bilder bestimmte.

War man nicht willens, eigens für diesen Zweck ein passendes Gebäude aufzuführen, so sprachen allerdings verschiedene Gründe für diese Wahl: die isolirte Lage des Belvedere sicherte bis zu einem gewissen Grade die daselbst gesammelten Kunstschätze vor der Gefahr durch eine Feuersbrunst vernichtet zu werden, oder durch den Staub, Qualm und Rauch, welche die Atmosphäre unserer Strassen bilden, beträchtlich zu leiden. Wenn man aber auch diese Wahl nicht als eine bloß zufällige betrachten



darf, so kann man sie doch eben so wenig eine wahrhaft befriedigende nennen, denn die Uebelstände, welche unfehlbar hervortreten, wenn ein zu anderen Zwecken bestimmtes Gebäude in ein Museum umgewandelt wird, machen sich auch hier nur allzu fühlbar.

Die herrlichen Kunstschätze, welche das Belvedere umschliesst, werden erst dann zu ihrer vollen Wirkung gelangen, wenn es möglich sein wird, sie in einem ihren Bedürfnissen entsprechenden Locale unverkürzt zu geniessen. Leider ist dies jetzt keineswegs der Fall.

Viele und darunter manche Hauptbilder, die, sei es wegen ihrer Höhe oder ihrer eigenthümlichen Beleuchtung, das Licht von oben empfangen müssten, können an ihrem jetzigen Platze nicht zur vollen Entwicklung ihrer Macht gelangen. Bei den den Fenstern gegenüberhängenden Gemälden wird die eingehende Betrachtung durch störende und täuschende Lichtreflexe ungemein erschwert; andere hinwieder befinden sich in einer dunklen Ecke oder an den Fensterpfeilern, wo ihnen das Licht, ihr eigentliches Lebenselement, ganz entzogen ist. Und man glaube nicht etwa, dass nur die minder bedeutenden Werke sich mit einer so ungünstigen Stelle bescheiden müssen; für höchst werthvolle war eben auch keine bessere aufzutreiben.

Die Unzulänglichkeit und Zweckwidrigkeit der Räume entzieht aber nicht blos den Bildern einen Theil ihrer Macht und ihres Zaubers: sie hat auch in Bezug auf chronologische Zusammenstellung und Sonderung der Schulen vieles Missliche in ihrem Gefolge. Arbeiten, nicht nur aus derselben Schule, sondern oft desselben Meisters sind in verschiedenen Sälen, ja in verschiedenen Stockwerken zerstreut, Verwandtes getrennt, einander Widerstrebendes zusammengedrängt und damit die Klarheit des kunsthistorischen Ueberblicks der Sammlung in beklagenswerther Weise beeinträchtigt. Es wäre ungerecht die Ordner der Gallerie allein dafür verantwortlich zu machen. Sie mussten sich an Gegebenes halten, d. h. die Bilder in den ihnen angewiesenen Räumen, so gut es gehen wollte, unterbringen. Manche Unzukömmlichkeit, die vermieden werden konnte, muss jedoch auf ihre Rechnung gesetzt werden. Wenn man in dem Saale, der die Arbeiten der römischen Schule enthält, Werke Caravaggio's, ihres entschiedensten Gegensatzes, findet, wenn man in dem siebenten Zimmer der italienischen Schulen Bilder von Antonello da Messina und Velasquez, Signorelli und Luca Giordano wirr



durcheinander gemengt sieht, kann selbst der nachsichtigste Beurtheiler die Frage nicht unterdrücken, ob denn, trotz aller durch den beschränkten Raum bewirkten Unfreiheit, nicht dennoch eine bessere Eintheilung möglich gewesen wäre. Als einen der grössten Uebelstände betrachte ich es, dass die ältesten Bilder, welche die Sammlung enthält, dieselbe nicht auch eröffnen.

Statt mit den Anfängen deutscher Kunst zu beginnen (von italienischen Bildern besitzt das Belvedere nur eines, welches in das Trecento zurückreicht), hat man sie in das zweite Stockwerk verwiesen. Den eigentlichen Kunstfreund und Kenner wird diese unlogische Eintheilung freilich nicht beirren, denn er weiss von welchem verschiedenen Standpunkt aus Bilder aus verschiedenen Epochen aufgefasst und beurtheilt werden müssen. Ein Anderes ist es hingegen mit der grossen Masse der Besucher, auf die, wie ich meine, hier vorzugsweise Rücksicht genommen werden sollte. Lässt es sich erwarten, dass sie, nachdem sie die Kunst in ihrer vollsten Entwicklung sahen, den schüchternen, unsichern Anfängen derselben noch die gebührende Aufmerksamkeit schenken werden? Gewiss nicht! Ja selbst die deutschen und niederländischen Meister einer späteren Periode werden von Augen, die eben erst in der geheimnissvollen Farbenglut der Venetianer, der idealen Schönheit Perugino's, Francia's, Raphael's, dem süssen Zauber der Lombarden schwelgten, schwerlich nach Verdienst gewürdigt werden. Um das Wesen der Kunst und ihre organische Fortbildung zu begreifen, ist es vor Allem nothwendig, mit dem Anfang zu beginnen.

Die Entstehung dieser reichen und kostbaren Gemäldesammlung reicht bis in das vierzehnte Jahrhundert zurück. Kaiser Carl IV. muss als ihr erster Gründer betrachtet werden. Ihm verdankt sie mehrere Bilder aus der unter seiner Regierung zu Prag blühenden Schule, welche man die altböhmische zu nennen pflegt. Man darf übrigens mit diesem Namen nicht etwa einen streng nationalen Begriff verbinden, denn jene Schule bestand grösstentheils aus deutschen und italienischen Malern, die der kunstliebende Monarch an seinen Hof berufen hatte. Nicolaus Wurmser, wohl der bedeutendste unter ihnen, war ein Elsasser, Thomas von Mutina, wie schon sein Name (die lateinische Bezeichnung für Modena) zeigt, ein Italiener. Unter den Kaisern aus dem Hause Habsburg ist es vor Allem Maximilian I., dem die Förderung der Kunst als Herzenssache galt; viele Gemälde aus der älteren deutschen Schule wurden von ihm erworben.



Noch ein anderer, wie Carl IV. in Prag residirender Kaiser hat diese Gallerie mit mehreren ihrer köstlichsten Zierden bereichert. Rudolph II., dieser wunderlich geartete Monarch, der, in seine wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen vertieft, sich nur ungern daran mahnen liess, dass seinem Geist die Sorge für das Reich, seinem Arm das Schwert der Gerechtigkeit übertragen sei, darf als Kunstfreund grösseren Ruhm und Dank beanspruchen denn als Regent; denn er ist es, der die Sammlung mit Dürer's und Correggio's Werken beschenkte. Eine ganze Reihe von Bildern aus der zweiten Epoche der deutschen Kunst stammt gleichfalls von ihm her. Im Bunde mit diesen Fürsten muss Erzherzog Leopold Wilhelm genannt werden, der als General-Statthalter in den Niederlanden die ihm dort gebotene Gelegenheit zur Erwerbung von Kunstschatzen in reichem Masse benützte. Selbst ein feiner Kenner und überdies noch von dem Rath seines Hofmalers, des jüngeren David Teniers, unterstützt, wusste er überall das Vortrefflichste herauszufinden, für das ihm dann kein Preis zu hoch schien. Viele Bilder aus der Sammlung Carl's I. von England wurden von ihm angekauft; nicht minder was in Brüssel selbst an ausgezeichneten niederländischen und italienischen Bildern käuflich zu erwerben war. In seinem Testament vermachte er diese kostbare Sammlung seinem Vetter, dem Kaiser Leopold I. Nicht ohne Rührung kann man die betreffende Stelle lesen, in der er seine „gemähl, statuas und heidnische pffenning“ das vornehmste und ihm liebste „stuckh“ seiner Verlassenschaft nennt.

Selbstverständlich muss ich mich darauf beschränken, die Fürsten, die im grossartigen Massstab zur Bereicherung dieser Gallerie beitrugen, namhaft zu machen und kann des Erwerbs einzelner Gemälde, wie werthvoll diese auch sein mögen, nicht besonders erwähnen. Die Mehrzahl der österreichischen Regenten war darauf bedacht, ihre Kunstschatze zu vermehren; auch Maria Theresia liess sich, trotz der schweren Kämpfe, denen sie die Stirn zu bieten hatte, diesen Ruhm nicht entgehen. Dass in neuerer Zeit nur äusserst wenig in diesem Sinne geschah, ist doppelt zu beklagen, weil gerade im Lauf der letzten zwanzig bis dreissig Jahre manche, nie wiederkehrende Gelegenheit dazu geboten war. Ich erinnere nur an den Verkauf der Gallerie des letztverstorbenen Königs der Niederlande, der Gallerien Manfrin, Barbarigo u. s. w. Manche Lücken, die in einer nach anderen Richtungen hin so reichen Sammlung be-



fremden müssen, hätten ausgefüllt und ihr Werth wie ihre kunstgeschichtliche Bedeutung dadurch noch bedeutend erhöht werden können.

In der Entstehungsgeschichte dieser Gallerie liegt zum Theil schon ihre Charakteristik. Die Verhältnisse, unter denen sie gebildet wurde, brachten es mit sich, dass ihre Stärke hauptsächlich in der deutschen und in der niederländischen Schule liegt. Mag auch die erstere hier nicht die erwünschte Vollständigkeit besitzen, so hat sie dagegen neben vielem Vortrefflichen die grossartigsten und vollendetsten Schöpfungen Albrecht Dürer's, eine Reihe meisterhafter Porträts von der Hand des jüngeren Holbein und eine ansehnliche Zahl sehr bedeutender Bilder des älteren Cranach aufzuweisen. Nicht minder glänzend und weit vollständiger ist die niederländische Schule, namentlich des siebzehnten Jahrhunderts, vertreten. Was diese betrifft, ist die Zahl der Bilder so gross wie ihre Trefflichkeit; kein Meister, keine Gattung fehlt, von den kolossalen Altarblättern an, die Rubens gleichsam im Fluge auf die Leinwand zauberte, bis auf die mit miniaturartiger Sauberkeit ausgeführten Bildchen, deren Urheber man *les petits Flamands* zu nennen pflegt. Man merkt es diesem Theil der Sammlung wohl an, dass der einsichts- und liebevolle Blick eines fürstlichen Kenners bei ihrer Auswahl thätig war. Anders verhält es sich mit den italienischen Schulen; hier klaffen die Lücken auf, von denen ich vorhin sprach. Die Venetianer allein sind glänzend und, mit Ausnahme der grossen Künstler Pordenone und Morone, ziemlich vollständig repräsentirt. Die Erklärung dafür liegt theils in der ausserordentlichen Productivität dieser Schule, theils in den ununterbrochenen Beziehungen, welche zwischen den österreichischen Ländern und Venedig von jeher bestanden. Von der Hoheit und geistigen Macht der florentinischen Kunst können nur einige wenige Bilder, darunter freilich Werke allerersten Ranges, ein würdiges Zeugniß ablegen. Aehnlich verhält es sich mit der umbrischen und römischen. Besser ist Parma bedacht, dessen Glanz hier in den Schöpfungen Correggio's fortlebt. Aus der älteren bolognesischen Schule findet sich nur ein herrliches Bild von Francia vor, die neuere, von Lodovico Carracci gegründet, ist nahezu vollzählig. Nur Domenichino fehlt, vielleicht das bedeutendste, gewiss das innerlichste Talent der Schule.

Von der späteren neapolitanischen Schule vermisst man keinen der bekannteren Namen, während der Ruhm der spani-



schen durch Velasquez fast allein aufrecht erhalten wird. Es schiene mir eine Versündigung, den kleinen Johannes, der hier Murillo zugeschrieben wird, für ächt zu halten; das Bild ist nicht mehr als eine mittelmässige Copie. Von französischen Malern begegnet man Poussin, Jacques Stella, Mignard und Valentin, dem Erstgenannten in einem seiner Hauptbilder.

Diese kurze Uebersicht mag zur allgemeinen Charakteristik dieser Gallerie genügen. Besitzt sie auch nicht die Vollständigkeit, die anderwärts angestrebt und erreicht wurde, so erscheinen in ihr dagegen einzelne Meister und Richtungen in ihrer vollen Macht und Eigenthümlichkeit, ja man geht nicht zu weit, wenn man behauptet, dass die berühmtesten Museen, den Louvre und den Palazzo Pitti nicht ausgenommen, sie um manche ihrer Schätze mit gutem Grund beneiden mögen.

Die unglückliche Vertheilung der Bilder macht es unmöglich, bei Besprechung der Hauptwerke dem übrigens mit ebenso viel Fleiss als Sachkenntniss verfassten Catalog Schritt für Schritt zu folgen. Bei einem solchen Vorgehen wären, da häufig Bilder von demselben Meister in verschiedenen Räumen aufgestellt sind, nicht nur ermüdende Wiederholungen unvermeidlich: ich müsste mich auch jeder chronologischen Ordnung begeben, die römische Schule der florentinischen, die Bolognesen dem alten Mantegna vorangehen lassen u. s. w. Ich halte es für besser, in meiner Arbeit stets die Werke derselben Schule zusammenzufassen und dabei so viel als möglich die historische Entwicklung der letzteren zu beachten. Das Zweckmässigste wäre gewiss mit der deutschen Schule zu beginnen, da, wie ich schon bemerkte, die ältesten Bilder des Belvedere ihr angehören. Ein äusserer Umstand verhindert mich jedoch diesem Plan zu folgen: die Werke der deutschen Schule befinden sich im zweiten Stockwerk, während die Besucher, hiezu auch durch den Catalog angewiesen, ihre Wanderung in dem ersten zu beginnen pflegen. Um nicht in einen zu schreienden Widerspruch mit den Gewohnheiten des Publicums zu gerathen, will ich mich dieser Ordnung bequemen, d. h. mit den Italienern, deren Werke den rechten Flügel des ersten Stockwerks und des Erdgeschosses einnehmen, den Anfang machen, um dann in einem späteren Abschnitt auf die deutsche und die in gleichem Boden mit ihr wurzelnde niederländische Kunst überzugehen.

---



## Italienische Schulen.

### Venedig.

Wie bis gegen Anfang des 14. Jahrhunderts in ganz Italien, herrschte auch in Venedig die byzantinische Kunst, ja durch den ununterbrochenen Verkehr der Dogenstadt mit der Hauptstadt des oströmischen Reiches behauptete sie ihre Herrschaft hier länger als anderwärts. Von Padua scheint der erste Anstoss zu einer Wandlung ausgegangen zu sein. Giotto's, des kühnen Reformators, Wirken in dieser Stadt konnte nicht ohne Einfluss auf das benachbarte Venedig bleiben und in der That fand sein Bestreben, die Kunst, die bisher nur im Dienst der Kirche stand, zur Freiheit und Selbstständigkeit zu führen, bei begabten Geistern vielfachen Anklang. Doch bedurfte es noch längerer Zeit, um der Neuerung, die mit missverstandener Frömmigkeit sowohl als mit dem Hang zum Althergebrachten zu kämpfen hatte, allgemeinen Eingang zu verschaffen. Erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts gelangte sie in Venedig zum vollständigen Siege, theils in Folge ihrer inneren Nothwendigkeit, zum Theil aber auch von äusseren Umständen gefördert und getragen. Zu diesen zähle ich vorzüglich die Einwirkung nach Venedig gelangter deutscher Kunstwerke, welchen in Bezug auf Treue der Naturbeobachtung, Streben nach Wahrheit und ausgebildete Technik damals entschieden der Vorrang gebührte. Als Hauptträger der neuen Richtung erscheinen die Vivarini, eine ganze Künstlerfamilie, in deren Werken, wenn sie auch an Freiheit und Schönheit noch gar Manches zu wünschen übrig lassen, der Bruch mit der byzantinischen Tradition bereits als vollendete Thatsache hervortritt. Im



Verein mit ihnen war auch ein Deutscher, Giovanni d'Ale-magna, thätig, der unter Anderm gemeinschaftlich mit Antonio Vivarini ein Altarbild mit lebensgrossen Figuren malte. Doch sei mir gestattet, statt mit diesen Meistern mit einem Maler zu beginnen, der, obgleich in Sicilien geboren und in Flandern gebildet, durch den Umstand, dass er die Oelmalerei zuerst nach Venedig brachte, auf die Geschicke dieser Schule den entscheidendsten Einfluss ausübte. Ich meine Antonello da Messina.

Geburts- und Todesjahr dieses Künstlers sind unbekannt, man weiss nur, dass er um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebte und wirkte. Welche Bewegung die von ihm in Flandern erlangte Kenntniss hervorrief, zeigt sich schon in der novellistischen Ausschmückung, die man der Erwerbung derselben zu Theil werden liess. Bald soll sich Antonello verkleidet in Johann van Eyck's Werkstätte eingeschlichen, bald die Mittheilung des werthvollen Geheimnisses (?) um den Preis einer Reihe von kostbaren italienischen Handzeichnungen erkauft haben. Das Eine ist nicht wahrscheinlicher als das Andere. Es bedurfte keiner besonderen Anstrengungen, um dem fremden Kunstjünger bei van Eyck, der offene Schule hielt, Zutritt zu verschaffen. Nicht besser mag es mit der Glaubwürdigkeit der Erzählung stehen, die Vasari ferner noch an die Einführung der Oelmalerei in Italien knüpft: Antonello habe das Geheimniss seinem Freunde Domenico Veneziano mitgetheilt, diesem sei es sodann von Andrea del Castagno abgelockt worden und, um sich die alleinige Kenntniss des neuen Verfahrens zu sichern, habe Andrea den arglosen Domenico meuchlings ermordet. Das Sagenhafte dieser Geschichten, die schon durch den Mund mehrerer Generationen gegangen waren, bis sie zu Vasari gelangten, liegt auf der Hand, doch beweisen sie jedenfalls, wie epochemachend die neue Erfindung war. Zu Antonello zurückkehrend will ich bemerken, dass er sich ausser der vervollkommenen Technik noch manche andere Vorzüge in Flandern erwarb, vor Allem die Neigung zur Anwendung von Naturmotiven und die liebevolle Beachtung des Details. In Auffassung und Empfindung blieb er jedoch vorwiegend Italiener. Das Belvedere besitzt von ihm ein sehr werthvolles Bild. Es



stellt den todten Christus dar, der von trauernden Engeln über dem Grabesdeckel gehalten wird. Der Kopf des Heilands ist von edlem, milden Charakter, die Zeichnung des nackten Körpers von strenger Richtigkeit. Ungemein schön ist der Ausdruck der Engel, obgleich diese selbst nicht schön sind. Der tiefste Schmerz spricht aus ihren Zügen wie aus ihren Geberden. Auffallend ist an ihnen ferner noch die grosse Mannigfaltigkeit der Motive in den Köpfen und Bewegungen. Das Colorit, so weit der ungünstige Platz des Bildes an einem Fensterpfeiler es zu beurtheilen erlaubt, ist von ernster, männlicher Kraft.

1. St. VII.  
Nr. 60.

Von zwei jüngeren Mitgliedern der Familie Vivarini besitzt das Belvedere je ein Bild. Das eine von Bartolomeo Vivarini (1449 — 1499) ist ein kleines Altarbild, dessen einzelne Theile durch Goldleisten von einander getrennt sind. Nicht nur hierin folgte der Maler der älteren, zu seiner Zeit schon grossentheils aufgegebenen Weise: auch die Anwendung des Goldgrundes, die symmetrische Anordnung und die Isolirung der Figuren, die in keiner Beziehung zu einander stehen, gehören ihr an. Nur in dem freilich noch schüchternen Streben nach Naturwahrheit und Individualisirung verräth sich der Geist der neuen Zeit. Die Zeichnung ist trocken und eckig, das Gefält so kleinlich gebrochen, dass z. B. das weisse Untergewand Gott Vaters zerknittertem Papier gleicht, die ganze Behandlung sehr dürftig, während die Farbe hingegen schon Wärme zeigt und durch glückliche Contraste zu wirken sucht.

1. St. II.  
Nr. 58.

Dem Bartolomeo überlegen erscheint sein Bruder oder Vetter Luigi (um 1490) in seiner Madonna mit dem schlafenden Kinde und zwei auf den Stufen ihres Thrones sitzenden Engeln. Zwar erinnert auch hier der Goldgrund, die Unbeweglichkeit der Madonna, das Motiv ihres Kopfes und die Aermlichkeit des Faltenwurfes an ältere Muster, aber die Zeichnung zeigt bereits grössere Weichheit, die Anordnung ungleich mehr Freiheit, auch ist der nackte Körper des Kindes mit Geschick behandelt. Schwächer in der Zeichnung und ziemlich flach in der Modellirung, haben die beiden Engel gleichwohl eine gewisse, etwas derbe Naivetät, die, wenn sie auch nicht gerade engelhaft

1. St. I.  
Nr. 36.



ist, doch wenigstens für die geistige Selbstständigkeit des Malers spricht.

- Wir kommen nun zu Gian Bellini (1426 — 1516), dem eigentlichen Begründer der venetianischen Schule, dem Lehrer Giorgione's, Titian's und des älteren Palma. Von ihm sehen wir hier eine von Heiligen umgebene Ma-
1. St. Nr. 63. donna mit dem Kinde. Bellini selbst hat schönere Madonnen gemalt; diese spricht nur durch die Milde und Demuth ihres Ausdrucks an. Weit bedeutender sind die Männerköpfe, der greise Joachim mit dem grossartigen Patriarchen-antlitz und der h. Joseph, der, obgleich ganz gewiss Porträt, durch die geistige Macht der Darstellung dem Bereich des bloss Zufälligen vollkommen entrückt ist. Wenn der Catalog die zur Rechten der Jungfrau stehende Figur die h. Magdalena nennt, so ist dies sicher ein Irrthum: der resolute Ausdruck, der breite, kräftige Hals, ja selbst die Kopfbedeckung bezeichnen sie als eine männliche. Die Zeichnung ist durchweg rein und edel, das Colorit von milder Klarheit, das Helldunkel sehr geschickt angewendet.

- Aus äusseren und inneren Gründen scheint mir die
1. St. II. Aechtheit des zweiten Bildes, das hier demselben Meister  
Nr. 43. zugeschrieben wird, höchst zweifelhaft. Allerdings trägt es die Inschrift: *Ioannes bellinus faciebat M. D. X. V.*, doch weiss man wohl, dass Holz und Leinwand nicht minder geduldig sind als das Papier. Das Bild stellt eine nackte weibliche Figur vor, die sich das Haar ordnet. Aehnliche Darstellungen wurden von Bellini, der sich nur auf dem religiösen Gebiet heimisch fühlte, mit fast ängstlicher Scheu vermieden und sehr unwahrscheinlich ist es, dass der im Jahre 1515 neunundachtzigjährige Meister neue Bahnen eingeschlagen haben sollte. Zudem sind diese zwar correcte aber reizlose Zeichnung und stumpfe, eintönige Farbe seiner nicht würdig.

Bevor ich auf Bellini's Schüler übergehe, will ich seiner Mitstrebbenden erwähnen.

- Vittore Carpaccio (um 1500): Eine grössere,
1. St. VII. figurenreiche Composition; inmitten derselben Christus, das  
Nr. 25. Kreuz in der Linken, zu seinen Füßen der Kelch, in den aus seinen Wundenmalen die Blutströme fontänenartig springen, um ihn und über ihm Engel, die mit dem Aus-



druck frommer Inbrunst das Mysterium anbeten. Die Gestalt des Heilands ist etwas mager und dürftig, der Charakter des Kopfes nicht ohne Verwandtschaft mit den älteren Florentinern, an welche auch die mit unverkennbarer Vorliebe behandelte Landschaft erinnert. Seinen Hauptreiz erhält das Bild durch die Engelfiguren, die trotz ihres wunderlichen Costümes, des perrückenartig gebauschten Haares und der zu grossen Füsse, wahrhaft holdselig sind. Die leidenschaftliche Innigkeit ihres Ausdrucks, die Art und Weise wie jede Bewegung zur Erhöhung desselben dienen muss, beweisen, mit wie grossem Rechte man Carpaccio den eigentlichen Historienmaler der älteren venetianischen Schule nennt.

Marco Basaiti (1510): Jesus beruft die Söhne des Zebedäus zum Apostelamt. Ort der Handlung ist eine reiche, von Bergen begrenzte Landschaft, mit einem Castell im Mittelgrund und Fischerhütten am gegenüberliegenden Ufer des Sees, ein anmuthiges Idyll, in dem sich die bei aller Schlichtheit würdevollen Gestalten entsprechend bewegen. Besonders gelungen scheint mir der Jüngling, der, wie an der Möglichkeit solchen Glückes zweifelnd, freudig überrascht die Hand auf die Brust legt. Die Köpfe sind mit ausserordentlicher Feinheit ausgeführt, das Colorit klar und heiter. Der architektonische Rahmen, der um das Bild gemalt ist, lässt durch sein schönes Relief die unmögliche Stellung der einen als äusseres Ornament dienenden Figur übersehen.

1. St. II.  
Nr. 62.

Bellini hat eine grosse Zahl von Schülern gebildet, darunter solche, deren Ruhm den ihres Lehrers bald weit überflügelte. Bevor ich von diesen spreche, will ich noch derjenigen seiner Anhänger erwähnen, welche seiner Richtung folgten, ohne der Kunst neue Bahnen zu eröffnen. Doch selbst bei Manchen von diesen musste, je nach der Verschiedenheit der Individualität, seine milde Anmuth und sanfte Frömmigkeit einer strengeren Auffassung weichen. So z. B. bei Vincenzo Catena, von dem das Belvedere ein ungemein tüchtiges Porträt von fast herber Kraft der Charakteristik besitzt. Auch Cima da Conegliano zählt zu diesen. Seine Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, hat nichts von der Lieblichkeit des Bellini'schen

1. St. II.  
Nr. 33.

1. St. II.  
Nr. 56.



Typus, wohl aber herrscht in dem Bilde ein Ernst und eine Würde voll streng religiösen Charakters. Am wenigsten gelungen ist die Hauptfigur, die nicht nur der Schönheit, sondern auch des belebten Ausdrucks ermangelt, während die Männergestalten in Motiv und Bewegung seelenvolle Innigkeit entfalten. Die Färbung, wenn auch klar und ansprechend, erreicht nicht Bellini's Kraft und weichen Schmelz.

- Ein anderer höchst begabter Schüler desselben Meisters,  
 1. St. II. Lorenzo Lotto (1480 — 1554), neigt sich in seiner von  
 Nr. 47. einem Engel bekränzten Madonna weit mehr zur lombardischen Schule hin, wie sie sich unter dem Einfluss Leonardo da Vinci's entwickelt hat. An sie erinnert das feine Formengefühl, die unbeschreibliche Süßigkeit des Ausdrucks, die virtuose Behandlung des Helldunkels, welche diesem Bilde seinen zauberhaften Reiz verleihen. Auch in dem Typus der Köpfe mit dem reinen Oval, den breiten, schweren Augenlidern und dem fein geformten Kinn, wie in dem reichen, grandiosen Faltenwurf findet man sie wieder. Die Charaktere sind mehr poetisch als eigentlich fromm, Ahnung und Sehnsucht sind an die Stelle der früheren Naivetät getreten, eine neue Gedankenwelt hat sich erschlossen. Die Harmonie des Colorits wird nur durch das etwas harte Blau des Mantels beeinträchtigt, der die Gestalt der Jungfrau umfließt. Die grosse Seltenheit der Arbeiten Lotto's  
 E. III. Nr. 29. macht dieses schöne Bild noch kostbarer. Ein zweites, eine Grablegung, das ihm hier zugeschrieben wird, lässt zum Theil seinen tiefen Schönheitsinn vermissen, rührt aber jedenfalls von sehr geschickter Hand her. Auch muss dabei in Betracht kommen, dass Lotto in seinen Arbeiten ziemlich ungleich und fremden Einflüssen mehr als billig zugänglich war.

Ich habe diese Gruppe von Schülern Bellini's vorangestellt, um ihr dann jene folgen zu lassen, die, aus dem Kreise der gewohnten Darstellungen heraustretend, der venetianischen Kunst neue Gebiete eroberten und sie zu ihrer vollsten Eigenthümlichkeit ausbildeten: Giorgione, Palma vecchio, Tizian.

Ich gestehe, dass Giorgione, der eigentliche Reformator der venetianischen Schule, mir auch ihr grösster



Genius scheint. Wenn, und so wie die Sachen stehen mit Recht, Tizian dennoch einen höheren Rang einnimmt, so ist es meines Erachtens nicht, weil die Natur ihn reicher ausgestattet hat, sondern weil ein nahezu ein Jahrhundert umfassendes Leben ihm die volle Darlegung seines inneren Reichthums ermöglichte, während Giorgione im vierunddreissigsten Jahre vom Tod hingerafft wurde. Gram über die Treulosigkeit seiner Geliebten brach ihm das Herz. Ein schlagernder Beweis gegen die abgeschmackte Behauptung, ein rechter Künstler müsse, nur seinen Idealen lebend, für Lust und Leid, Hass und Liebe unempfindlich sein. Ein rechter Künstler muss vor allem Anderen ein rechter Mensch sein und alle unsere Empfindungen noch erhöht und potenzirt in sich tragen; wie sollte er sie sonst darstellen? Es lässt sich nichts aus der Seele schöpfen, was nicht wirklich darin ist. *Bisogna molto sentire per fare sentire!* Das scheint Giorgione's Wahlspruch gewesen zu sein und, wenn auch nicht im Leben, in der Kunst hat er ihn zum Siege geführt. Sein frühes Ende und der Umstand, dass er viele seitdem untergegangene Fresken malte, erklären die Seltenheit seiner Bilder; um so stolzer mag die kaiserliche Gallerie darauf sein, deren mehrere ihr Eigenthum nennen zu dürfen. Das eine derselben und wohl das vorzüglichste, einen mit Weinlaub bekränzten Jüngling vorstellend, der von einem Bewaffneten angefallen wird, scheint mir indessen nicht die Erzählung des Valerius Maximus, sondern vielleicht ein persönliches Erlebniss des Künstlers zum Gegenstand zu haben. Dort ist nur von einer Prügelei aus höchst unsaubern Ursachen die Rede, hier ist unverkennbar ein meuchlerischer Ueberfall dargestellt. Auch hat der Kopf des Jünglings grosse Aehnlichkeit mit Giorgione selbst, dessen von ihm selbst gemaltes Porträt eine der Zierden der Münchner Pinakothek ist. Lebhaft erinnert er an dieses edle Antlitz mit den feinen und doch so bestimmt geprägten Zügen, dem Charakter stiller Glut, verhaltener, aber um so mächtigerer Leidenschaft, die sich hier allerdings mit dem Ausdruck des Schreckens und der Entrüstung paart. Was aber auch der Gegenstand des Bildes sein mag, an poetischer Schönheit und malerischer Vollendung ist es eines der grössten Meisterwerke. Von eigen-

1. St. II.  
Nr. 10.



1. St. II. Nr. 57. thümlichem Reiz ist ein zweites, das man, in Ermanglung einer passenderen Bezeichnung die drei Feldmesser aus dem Orient getauft hat. Die eigentliche Bedeutung der Composition ist nicht wohl zu enträthseln. Zwei ältere Männer, nach ihren Attributen zu schliessen chaldäische Astrologen, stehen im Vordergrund, während ein auf dem Boden sitzender Jüngling mit einem Messinstrument in der Hand einen Punkt in der Umgegend zu fixiren scheint. Betrachtet man die Landschaft, die hier zuerst in so grandioser Weise, mit so begeistertem Naturgefühl aufgefasst erscheint, so fühlt man sich zu dem Glauben versucht, Giorgione habe vornehmlich sie im Auge gehabt und die Figuren nur als phantastische Staffage hineingestellt. In der Behandlung der Lufttöne namentlich zeigt sich die sein Colorit charakterisirende Glut und Klarheit. Noch andere Arbeiten von ihm sind ein mit der höchsten Kraft und Weichheit gemaltes Brustbild eines geharnischten Mannes, zwei Studienköpfe, ein kleines Bild, an dem die Beleuchtung die Hauptsache, und ein h. Johannes mit dem Adler. Das letztere Bild, in einer dunkeln Ecke hoch an der Wand befestigt, ist dem Blicke nahezu entrückt. Eine Magdalena und eine Auferstehung tragen mit Unrecht Giorgione's Namen und sind höchst wahrscheinlich nicht einmal aus seiner Zeit.
- E. I. Nr. 16.

Ein Genie wie das Giorgione's muss nothwendig einen bestimmenden Einfluss auf seine Umgebung ausüben und in der That sehen wir alsbald mehrere seiner früheren Mitschüler durch ihn für die neue Richtung gewonnen, die, den bisher noch sehr beschränkten Ideenkreis verlassend, nach voller Freiheit rang. In die Reihe derselben gehört *Palma vecchio* (1473—1521), ein Maler, dessen lebenswürdige Heiterkeit und Naivetät seine Arbeiten mit einem unvergänglichen Reiz ausstattete.

Aus der Schule des Bellini hervorgegangen, in deren Styl seine früheren Bilder gemalt sind, schloss er sich später dem Giorgione an, doch mit einer so entschiedenen Beibehaltung der eigenen scharf ausgesprochenen Individualität, dass von einem blossen Nachahmen bei ihm nirgends die Rede sein kann. Eine von Giorgione sehr verschiedene Natur, hat er nichts von dessen schwärmerischem Ernst und geheimnissvoller Tiefe, aber Eines hat er mit



diesem gemein: das unverwüstliche Schönheitsgefühl, die rasch pulsirende, bei Giorgione freilich mit einem tragischen Zug gemischte Lust an der Fülle der Erscheinungen, den mit der ganzen Kraft eines Instinctes sich äussernden Sinn für Farbe und Licht. Wir begegnen hier mehreren Bildern von ihm, die grösstentheils seiner zweiten Periode angehören. Nur die Heimsuchung Mariä dürfte seinen früheren Arbeiten beizuzählen sein. Viel markirter tritt seine Eigenthümlichkeit in zwei Bildern hervor, die beide eine sogenannte *santa conversazione* zum Gegenstand haben. Den Mittelpunkt solcher Gemälde bildet gewöhnlich die Madonna, um die dann verschiedene Heilige gruppiert sind; bei den älteren Meistern noch in streng symmetrischer Anordnung, bei den neueren hingegen mit dem erfolgreichen Bestreben, durch eine grosse Mannigfaltigkeit der Stellungen und Bewegungen die Monotonie ähnlicher Darstellungen zu vermeiden. Das vorzüglichere dieser Bilder scheint mir dasjenige, das auf der einen Seite die h. Ursula mit ihren Gefährtinnen in Anbetung vor dem göttlichen Kinde, auf der anderen den h. Marcus sein Evangelium schreibend, zeigt. Von tiefer, inbrünstiger Andacht ist darin freilich nicht viel zu verspüren, doch sind die schönen Frauenköpfe nicht ohne den Ausdruck sanfter Frömmigkeit und der Heilige von einem Ernst und einer Würde, die den glücklichsten Gegensatz zu ihrem zarten Liebreiz bildet. An Klarheit und Schmelz des Colorits kann dies Bild nicht überboten werden. Von den übrigen Arbeiten Palma vecchio's erwähne ich noch folgende: Lucretia, den Dolch in der Rechten, hinter ihr ein Mann, der ihr in den Arm fällt. Hier erweist sich Palma, der es gewöhnlich mit der Zeichnung nicht sehr genau zu nehmen pflegte, auch als vortrefflicher Zeichner, während die ungemein schöne Behandlung der Fleischtöne und das herrliche Helldunkel seine coloristische Bedeutung neuerdings bekunden. Ein heil. Johannes, der durch Retouchirungen, bei denen man den Firniss nicht sparte, keineswegs gewonnen hat, und mehrere weibliche Porträts vervollständigen die Reihe von Palma's hier befindlichen Werken. Die letzteren sind von der entzückendsten Lebensfrische und Liebenswürdigkeit. Selbst die Koketterie, von der sie nicht frei sind, hat etwas Un-

1. St. II.  
Nr. 2.1. St. II.  
Nr. 8.1. St. II.  
Nr. 13.1. St. 1.  
Nr. 35.1. St. II.  
11. 13. 14.



1. St. I. Nr. 10. schuldiges, wie denn überhaupt Palma's sehr entschiedene Weltlichkeit durch den Zauber der Naivetät verklärt wird. Ist das ihm hier zugeschriebene Porträt Gaston de Foix' wirklich von seiner Hand, so ist er darin unbedingter als sonst dem Giorgione gefolgt, an den das stärkere Impasto, die breitere Behandlung und mehr noch der schwermüthige Adel des Ausdrucks erinnern. Man wäre versucht, das Bild für eine Copie nach Giorgione zu halten, der bekanntlich den französischen Helden ungefähr ein Jahr vor Beider frühem Tode malte.

Von einem der bedeutendsten venetianischen Maler, in deren Entwicklung sich der Einfluss des letztgenannten Meisters nachweisen lässt, von Sebastiano del Piombo (1485—1574), besitzt die kaiserliche Gallerie nur ein Werk, das Brustbild eines nackten jungen Mannes, von tüchtiger Modellirung und schönem, warmen Ton. Ohne Zweifel ein Werk seiner früheren Zeit, in der es ihm vor Allem um Form und Farbe zu thun war. Später, in Michelangelo's Zauberkreis getreten, veränderte er seinen Styl sehr wesentlich.

Wir sind nun zu dem Meister gelangt, durch den die venetianische Schule zu ihrem höchsten Glanz, dem vollsten Ausdruck ihrer Eigenthümlichkeit gelangte, zu Tizian (1477 — 1576). Die Kunstgeschichte hat nur äusserst wenige Erscheinungen aufzuweisen, denen Natur und Schicksal in gleichem Masse hold waren. Von jener mit ihren wunderbarsten Gaben ausgestattet, von diesem in seltener Weise begünstigt, zählt er zu den Erkorenen, die durch das Leben gehen, ohne dessen Trübe und Schwere kennen zu lernen. Es war ihm beschieden, fast ohne Kampf zu siegen, von seinem Beginn bis zu seinem Ende den ersten Rang zu behaupten — Giorgione, der einzige Nebenbuhler, der ihm diesen hätte streitig machen können, war früh dahingeschieden — und endlich mit dem Bewusstsein zu Grabe zu gehen, dass sein Ruhm nur mit der Civilisation selbst von der Erde verschwinden könne. Ein jahrhundertlanges Leben ward ihm geschenkt und, wie schon aus diesem Umstand hervorgeht, eine Fülle von physischer Kraft, die ihm jede Anstrengung zum Spiele machte.



Es existirt nicht eine nennenswerthe Gemäldesammlung, die nicht mehrere Arbeiten von Tizian besässe; in mancher derselben, und auch hier, wächst ihre Zahl zur Masse an. Mag seine Leichtigkeit im Produciren noch so gross gewesen sein, mag er sich in späteren Jahren noch so häufig einer unlängbaren Flüchtigkeit und Aeusserlichkeit ergeben haben, ohne jene unverwüstliche Kraft und Gesundheit hätte er es nicht vermocht, diese schier unabsehbare Reihe von Werken zu schaffen, von denen viele unvergleichliche Meisterwerke sind und deren schwächsten in einzelnen Theilen noch immer die Signatur des Genius aufgedrückt ist. Aus dieser so ungemein glücklichen Organisation lässt sich auch die grandiose Heiterkeit seines Wesens herleiten, seine durch nichts zu trübende Empfänglichkeit für die Schönheit und den Glanz der Welt, seine Abneigung gegen Alles, was sein sonstiges Innere zu trüben vermocht hätte. Es war eine mit Goethe verwandte Natur. Wie dieser besass er neben jenem heiteren Grundton auch die ganze Fülle tragischer Macht. Was er in der Darstellung des Schauerlichsten und Schmerzlichen zu leisten vermochte, bekunden sein Martyrium des h. Petrus von Verona in der Kirche San Giovanni e Paolo zu Venedig, seine Grablegung und noch manche andere Bilder voll tiefen, erschütternden Ernstes. Wenn aber auch sein Gemüth nach dieser Richtung nicht minder stark besaitet war, so hat er sich ihr doch nur ausnahmsweise zugewendet und weit mehr die Licht-, als die Nachtseiten des Lebens aufgesucht. Dies Alles, wie auch das tiefe, reine Naturgefühl, das sich bei ihm besonders in der Landschaft so herrlich ausspricht, hat er mit Goethe gemein.

Seine künstlerische Thätigkeit zerfällt in drei Perioden. Der ersten merkt man den Einfluss Gian Bellini's und Giorgione's, und zwar unbedingt zu ihrem Vortheil, deutlich an. Die Zeichnung ist strenger als in der Folge, das Colorit erscheint noch nicht als etwas Selbstständiges, sondern nur als ein Mittel, um Ausdruck und Stimmung zu erhöhen, die Charaktere sind vorwiegend von edler Wahrheit und Innerlichkeit, die Technik nur die Dienerin des Gedankens. Das wunderbarste Denkmal dieser Periode



1. St. II. Nr. 39. ist der *Cristo della moneta* zu Dresden; auch zwei der hier befindlichen Madonnenbilder gehören ihr an. Auf dem einen sieht man die Jungfrau mit dem Kinde, vor ihr drei Heilige. Die Hoheit und Reinheit der Madonna, der edle Ernst des greisen Heiligen, Sanct Georg's fromme Schlichtheit, vor Allem aber die stille Glut und begeisterte Hingebung des jugendlichen Stephan, dessen ganzes Leben in's Auge getreten zu sein scheint, eröffnen dem Blick eine höhere Welt, in ein Dasein voll Schönheit und Harmonie. Und so wunderbar dieses Bild ist, wird es von dem zweiten, die Madonna mit den Kirschen genannt, dennoch übertroffen. Ideale Grossartigkeit der Motive, Unmittelbarkeit und erhabene Anmuth des Ausdrucks, das edelste Stylgefühl vereinen sich hier mit einem gleichsam von Lichtströmen durchflutheten Colorit. Das Bild ist eines jener Kunstwerke, deren Anblick für alle Lebensmühen entschädigt.

1. St. II. Nr. 60. In Tizian's zweiter Periode sehen wir ihn, was völlige Beherrschung jeder äusseren Schwierigkeit und Meisterschaft der Technik betrifft, auf der höchsten Stufe. Ohne Zweifel war es dies Bewusstsein, was ihn verleitete, fortan nur zu oft das Mittel an die Stelle des Zweckes zu setzen. Die Composition wird nicht mehr durch einen einheitlichen Gedanken zusammengehalten, die Harmonie der Linien ist häufig nicht beachtet, die Zeichnung mitunter so flüchtig, dass man an Michelangelo's Wort erinnert wird. Als dieser Tizian's berühmte Danaë (jetzt in Neapel) sah: rief er aus: „Schade, dass man in Venedig nicht zeichnen lernt!“ Himmelsgaben solcher Art, wie Tizian sie besass, machen sich aber den Menschen, wäre es selbst gegen seinen Willen, dienstbar und so hat auch Tizian's zweite Periode noch eine ganze Reihe wundervoller Werke aufzuweisen, in denen die Charaktere oft von der grössten Schönheit und Wahrheit sind, wenn auch im Ganzen auf die Darstellung mehr Gewicht gelegt ist, als auf den Gedanken selbst. Bilder aus dieser Zeit sind die Ehebrecherin vor Christus, eine Composition, deren Adel und inneren Kern man am besten würdigen lernt, wenn man sie mit der ganz äusserlichen Behandlung vergleicht, die Paolo Veronese demselben Gegenstand zu Theil werden liess. Das Motiv



des Christuskopfes erinnert an den Zinsgroschen, wenn auch freilich die überirdische Hoheit des Charakters hier nicht erreicht ist. Von grosser Schönheit und Innigkeit ist der Ausdruck der schuldbewussten Frau, das Relief der Figuren bewundernswerth. Ferner eine Grablegung voll tiefer, echter Empfindung und mit äusserst glücklich bewegten Figuren. Bei jeder einzelnen derselben fühlt man die Nothwendigkeit ihrer Bewegung deutlich heraus. Die Köpfe zeichnen sich durch Naturwahrheit und den seelenvollen Ausdruck gottergebenen Schmerzes aus. Zwei mythologische Darstellungen: „Danaë auf dem Ruhebett“ und „Diana und Callisto,“ sind von der reizendsten Zartheit in den Fleischtönen, das letztgenannte Bild auch ungemein geistvoll componirt und schon durch den gewitterschwülen Ton der Landschaft die beabsichtigte Stimmung erweckend. Hier wie in der Danaë, deren weisser Körper, von der vollsten Wärme des Lebens durchhaucht, sich leuchtend von dem weissen Lager abhebt, ist in Bezug auf Schönheit der Carnation das Ausserordentlichste geleistet.

1. St. II.  
Nr. 32.1. St. II.  
Nr. 17. 86.

Ein grosses *Ecce homo* zeigt uns neben einer zur höchsten Ausbildung gediehenen Technik zugleich die Mängel, die bei Tizian's Nachahmern unvermeidlich den Verfall der Schule herbeiführen mussten. Von religiöser Empfindung, ernster Vertiefung in den Vorwurf ist in dem Bilde keine Spur zu finden; sichtlich war es dem Maler nur um die Darstellung einer pracht- und lebensvollen Scene zu thun. Die Personen, die unser Interesse zumeist auf sich ziehen sollten, sind in eine Ecke des Bildes gedrängt, die Aufmerksamkeit wird von ihnen weg und auf Figuren hingelenkt, die nur eine secundäre Wichtigkeit haben sollten. Unläugbar ist jede derselben vortrefflich, aber in welcher Verbindung stehen sie zu dem Hauptvorgang und in welcher Beziehung zu einander? Es ist unmöglich, diese Frage befriedigend zu beantworten. Den Mangel an äusserer historischer Wahrheit — die meisten Figuren tragen das Costume des 16. Jahrhunderts, ein Mann im Vordergrund stützt sich auf einen mit dem kaiserlichen Doppeladler verzierten Schild u. s. w. — könnte man leicht verschmerzen. Bei wie vielen älteren Bildern stören solche Willkürlichkeiten nicht

1. St. II.  
Nr. 19.



im Geringsten! aber über den Mangel an Harmonie zwischen dem Charakter des Vorganges und seiner Darstellung kommt man nicht hinweg. Als rein malerische Leistung ist das Werk bewundernswerth — man staunt, wenn man bedenkt, dass Tizian bereits hoch in den Sechzigen war, als er es malte — von einem höheren Standpunkt aus betrachtet ist es wenig mehr als ein mit der grössten Virtuosität ausgeführtes Effectbild, in dem der Gedanke der Materie, die ewige Wahrheit der zufälligen Wirklichkeit unterordnet ist. Manche andere Bilder Tizian's muss  
 E. I. Nr. 31. ich unerwähnt lassen und will nur noch eine Lucretia hervorheben, nach der Bezeichnung „*Sibi Titianus fecit*“, ein Lieblingswerk des Meisters. Mir scheint sie, offen gestanden, nicht schön genug, um eine solche Bevorzugung zu verdienen.

Mit Tizian's dritter Periode, d. h. mit der Zeit, in der auch diese Riesennatur die Wucht der Jahre zu fühlen begann, habe ich mich hier nicht zu beschäftigen, da das Belvedere keine Werke aus ihr besitzt. Ich gehe daher von seinen Historienbildern zu den Porträts über, von denen sich eine bedeutende Anzahl hier vorfindet.

Selbstverständlich musste in einer Schule, die hauptsächlich auf Naturwahrheit und Darstellung des wirklichen Lebens basirt war, das Porträt zu vorwiegender Bedeutung gelangen und in der That hat die venetianische eine Reihe von vortrefflichen Porträtmalern hervorgebracht. Der grösste unter ihnen ist Tizian, der, was dieses Fach betrifft, auf derselben Höhe mit Raphael, Holbein und Velasquez steht. Freilich nicht in allen seinen Bildnissen. Mit Aufträgen überhäuft, von allen Seiten in Anspruch genommen, begnügte er sich wohl auch mitunter, das Original, wie er es vor sich sah, wiederzugeben, immer höchst geist- und lebensvoll, aber doch nur in einem bestimmt abgegrenzten Moment, in einer vorübergehenden Stimmung. Anders verhält es sich mit den Porträts, die er nicht in gebotener, sondern in gebietender Stunde malte. Hier tritt das Ursprüngliche, Ewige, das ihr Schicksal Bestimmende einer Menschennatur mit überwältigender Wahrheit in Zügen, Haltung und Geberde hervor. Seine Auffassung ist von



solcher Grossartigkeit, seine Charakteristik von solcher Schärfe, dass man sich nicht nur die von ihm gemalten Personen nicht mehr anders denken kann: man blickt auch tief in ihre Vergangenheit zurück und weiss, wie sie in jedem künftig vorkommenden Fall handeln würden, handeln müssten. Unter den hier von ihm befindlichen Porträts hebe ich folgende besonders hervor: sein eigenes, das, obgleich es durch Zeit und Menschenhände sehr gelitten hat, noch immer von der grössten Wirkung ist; das seines Arztes, ein kluger Kopf, in dem der Ausdruck überlegenen Verstandes heiteres Wohlwollen nicht ausschliesst, und das des Papstes Paul III., eine Wiederholung des berühmten Gemäldes im Museo borbonico zu Neapel. Sehr reizend ist das Bildniss einer jungen Markgräfin von Mantua, über deren schönes Antlitz der Hauch einer leisen, träumerischen Melancholie hinzittert. Das ihm zugeschriebene lebensgrosse Porträt Carl's des Fünften dürfte weder von Tizian's Hand sein, noch diesen Fürsten vorstellen; wenigstens hat es durchaus keine Aehnlichkeit mit den authentischen Porträts des grossen Kaisers, die man von Tizian besitzt.

1. St. II.  
Nr. 44.1. St. II.  
Nr. 40.1. St. II.  
Nr. 45.1. St. II.  
Nr. 29.

E. I. Nr. 3.

Auch eine Landschaft des nach allen Richtungen hin gleich herrlichen Meisters sei der Aufmerksamkeit der Besucher empfohlen. Ungemein schön componirt, erhält sie noch einen wundersamen Reiz durch ein Colorit, das mit seinem klaren Goldton und seinen durchsichtigen Schatten den vollen Zauber der Natur wiedergibt.

E. II. Nr.  
23.

Man geht nicht zu weit, wenn man nahezu alle Maler, die gleichzeitig mit Tizian oder nach ihm in Venedig thätig waren, seine Schüler nennt, sei es, dass sie wie Bonifazio Veneziano, Paris Bordone und Andere seinen persönlichen Unterricht genossen, sei es, dass sie sich wie die Spätergeborenen nach seinen Werken bildeten. Seine Weise ist bei ihnen wiederzufinden, wenn auch natürlich durch die Verschiedenartigkeit der Individualitäten und den ungleichen Grad des Talentes vielfach modificirt. In Bezug auf Naturwahrheit des Colorits und ruhige Würde des Ausdrucks ihm verwandt, zeigt sich Bonifazio (1491—1553), von dem die kais. Gallerie mehrere vorzügliche Heiligenbilder, unter diesen eine in zwei Theile getrennte Verkündigung von grosser Schönheit und Innigkeit des Aus-

E. I. Nr.  
21. 25.



drucks besitzt. Tizian's weltliche Richtung sehen wir durch Paris Bordone (1500 — 1571) vertreten, dessen allegorische Darstellungen zwar in Bezug auf Deutlichkeit Vieles zu wünschen übrig lassen, in den Gestalten selbst aber voll naiver Liebenswürdigkeit sind. Zwei mit grosser Zartheit ausgeführte weibliche Porträts reichen demungeachtet nicht an das herrliche Frauenbildniss hinan, welches die Münchner Pinakothek von ihm aufzuweisen hat.

Zwei andere Bilder zeigen uns eine neue Seite seines Talentes. Auf dem einen sehen wir in einer reichen Landschaft ein halbverfallenes antikes Kuppelgebäude mit einem Frauenbad, auf dem zweiten einen Gladiatorenkampf. Es lässt sich nicht leicht etwas Anmuthigeres sehen, als die Frauengruppen, mit denen Bordone die Scenerie des ersteren Bildes belebt hat. Allerdings fehlt es der Composition an der erforderlichen Einheit; die einzelnen Gruppen sind eben so viele Episoden, die kein gemeinschaftliches Band zu einer Gesammthandlung verknüpft, aber welche Liebenswürdigkeit umspielt sie, wie lebensfrisch, wie unbefangen stellen sie sich uns dar, und welche Mannigfaltigkeit von Motiven hat die Phantasie des Künstlers in Bezug auf Stellungen und Bewegungen gefunden! Dazu die heitere Landschaft mit ihren Trümmerresten! Es ist als wäre der Vergänglichkeit menschlicher Werke das ewig blühende Leben der Natur gegenübergestellt. Das zweite Bild ist wunderbar genug componirt. Schauplatz des Kampfes ist nicht die Arena, sondern ein grosser, mit Prachtbauten umgebener Platz, von dem ein Theil zu diesem Zwecke abgesteckt ist. Die Kämpfer schlagen ohne Zeichen besonderer Erregtheit auf einander los, die nicht sehr zahlreichen Zuschauer äussern auch keine lebhaftere Betheiligung an dem Vorgang und so hat denn die Darstellung einen einigermaßen phlegmatischen Anstrich. Kühne, leidenschaftliche Bewegung war überhaupt nicht die Stärke Bordone's, dessen Weichheit mitunter zur Weichlichkeit wird. Wenn aber auch keine Scene aus dem altrömischen Leben, ist das Bild dagegen ein prachtvolles Architekturstück, in dem der Künstler seine Kenntniss antiker Bauformen sowohl als der Perspective glänzend dargethan hat. Auch sind die Lufttöne von einer schwer zu überbietenden Klarheit und Durchsichtigkeit.



Von J a c o p o R o b u s t i, il Tintoretto genannt (1512—1594), besitzt das Belvedere über dreissig Bilder, darunter sehr viele Porträts, meist unbekannter Personen. Ursprünglich ein Schüler Tizian's, nahm Tintoretto später auch andere künstlerische Elemente in sich auf. Ueber der Thür seines Arbeitszimmers befand sich die Inschrift: Die Zeichnung des Michelangelo, das Colorit des Tizian. Ein vielversprechendes Programm! Nur ist es leider nicht möglich, die Resultate innerlichst verschiedener Entwicklungsarten auf eklektischem Wege ohne weiteres in Eines zusammenzufassen. Was ihn zu Michelangelo hinzog, war nicht die Tiefe des Gedankens, der die Erscheinung zu meist als Symbol betrachtete, nicht die typische Erhabenheit des florentinischen Meisters, sondern dessen wilde, stürmische Kraft. Eine ähnliche Kraft fühlte Tintoretto in seiner eigenen vulkanischen Natur gähren und ihrem Zuge folgte er. Da ihm aber die Idealität versagt war, die sie zu läutern und zu verklären vermocht hätte, äussert sie sich bei ihm meistens in einem mitunter an's Rohe gränzenden Naturalismus. Nur die wirkliche Erscheinung gelangt in seinen Bildern, meistens mit der grössten Wahrheit, zur Geltung; an der Seele des Vorgangs geht er oft gleichgiltig vorüber. Statt durch künstlerische Anordnung, Adel und Schönheit der Motive, sucht er durch allerlei äusserliche Effecte, blendende Beleuchtung neben dunkeln Schattenmassen, eine Menge leidenschaftlich bewegter Figuren u. s. w. den Beschauer zu bestechen. Durch diese Richtung und durch seine handwerksmässige Hast im Produciren übte er, trotz seines ungeheuern Talentes und seiner nicht geringeren Technik, den verderblichsten Einfluss auf die ganze Schule aus. Wie längst den Ausdruck, vernachlässigte er später auch sein Colorit; ursprünglich von der grössten Glut, Kraft und Schönheit, wird es in der Folge immer schwerer und trüber. Nur in einzelnen seiner Bilder, vor Allem in seiner in Venedig befindlichen Kreuzigung, offenbart sich die ganze Grösse seiner natürlichen Begabung. Es herrscht darin eine solche Macht der Leidenschaft, ein so erschütterndes Pathos, dass man nicht begreift wie der Künstler, der Solches zu leisten im Stande war, in niedrigeren Regionen sein Genüge finden konnte.



- Unter seinen hier vorfindlichen Gemälden hebe ich
1. St. I. Nr. 53. vorerst eine Kreuztragung in kleinen Figuren hervor, eine in Styl und Ausdruck vortreffliche Darstellung. Hier hat er sich nicht blos mit dem Aeusserlichen des Vorgangs abgefunden, sondern seine innere Bedeutung machtvoll erfasst. Auch die Motive sind edler, als man es von ihm gewohnt ist. Ein düsterer aber grossartiger Ernst durchweht das Bild, einzelne Figuren, z. B. Johannes, der die auf die Knie gesunkene Magdalena ermahnt, sich aufzuraffen, um hinter dem sich rasch vorwärts bewegenden Zug nicht zurückzubleiben, sind von überwältigender Wahrheit des Ausdruckes. Weit schwächer ist eine Grablegung, 13. die, ohne bedeutenden geistigen Inhalt, auch im Technischen nicht befriedigt. Ein sehr merkwürdiges Bild ist seine E. I. Nr. 20. Susanna, merkwürdig, weil es Bewunderung und Tadel in gleichem Grade herausfordert. Einerseits Zeichnungsfehler, wie man sie keinem Schüler nachsehen würde, anderseits eine Magie der Beleuchtung, ein Glanz und eine Weichheit der Farbe, wie sie nur wenige der grössten Meister erreichten.

Ohne Frage ist das Bild eines derjenigen, von denen Tintoretto zu sagen pflegte, er habe sie in einer Art Furia gemalt; die feurige Unmittelbarkeit der Darstellung, wie ihr Mangel an künstlerischer Durchbildung lassen sich dadurch erklären. Auch mythologische Sujets sehen wir von Tintoretto behandelt, natürlich nicht mit besonderem Glück. Er besass weder die poetische Heiterkeit, die sich unbefangen an jener schönen Götterwelt erfreut, noch die Gedankentiefe, die in ihre symbolische Bedeutung eindringt.

Tintoretto's Thätigkeit muss eine rastlose gewesen sein. Ausser einer Unzahl von Heiligenbildern, darunter viele von kolossalen Dimensionen, hat er eine solche Masse Porträts gemalt, dass man meinen möchte, diese Arbeiten allein wären hinreichend, ein ganzes langes Leben auszufüllen. Dazu kommt noch, dass seine Porträts mit zu dem Besten gehören, was er hervorgebracht hat. Von unmittelbarer Lebenswahrheit sind sie alle, die vorzüglicheren aber auch frei, oft grossartig in der Auffassung, von scharfer Charakteristik und sorgsamer Ausführung. Selbst Adel und Würde, zwei Eigenschaften, die man in seinen Historien-



bildern nur zu oft vermisst, weiss er hier, wenn es darauf ankommt, prächtig auszudrücken. Das vollendetste der im Belvedere von ihm befindlichen Bildnissen scheint mir das eines älteren Mannes mit einem Knaben, wahrscheinlich Grossvater und Enkel. Ein stummer, resignirter Gram, die Spur jener tausend Enttäuschungen, die das Alter grämlich machen, liegt in den Zügen des Mannes; mit diesem Ausdruck stimmt der gesenkte Blick, die lässige Stellung der Hände überein. Einen ergreifenden Contrast damit bildet die ahnungslose Unbefangenheit, mit der der Knabe neben ihm mit den klaren muntern Augen fröhlich in die Welt blickt. Leider hat dies Bild, wie die meisten Werke Tintoretto's, stark nachgedunkelt. Andere vorzügliche Porträts von ihm sind das schön componirte des Admirals Venier und das eines Procurators von San Marco, das durch vornehme Grandezza und den Ausdruck ruhigen Selbstgefühls imponirt. Landschaftliche Motive hat er in seinen Historienbildern oft glücklicher behandelt als hier in der Landschaft, welche die Taufe Christi zur Staffage hat.

1. St. I.  
Nr. 37.1. St. I.  
Nr. 32.1. St. I.  
Nr. 22.E. II. Nr.  
25.

Mit einer ganzen Reihe von Bildern erscheint Paolo Cagliari (1533—1588), nach seiner Vaterstadt il Veronese genannt. Dort empfing er auch von seinem Vater und seinem Oheim Badile die erste Unterweisung in der Kunst, doch ist als sein eigentlicher Lehrer Tizian zu betrachten, dessen Werke auf den viel jüngeren Künstler von entscheidendem Einfluss waren. In Bezug auf malerischen Instinct, Schönheitsgefühl, Sinn für Harmonie und Wirkung der Farbe steht er hinter seinem Vorbild nicht zurück, aber sein Talent wurzelt in einem anderen Charakter und trägt desshalb auch andere Früchte. Er wirkt einzig und allein durch sinnliche Mittel; der Seherblick, der die Gebilde dieser Welt als Symbole einer höheren auffasst, ist ihm versagt. Mit unvergleichlicher Frische, unwiderstehlichem Reiz gibt er die sichtbare Erscheinung wieder, aber nichts darüber hinaus. Das Reich der Ahnung und Sehnsucht ist ihm verschlossen. Darin unterscheidet er sich nicht nur von den grossen Meistern anderer Schulen, sondern auch von Tizian, der, obgleich mit sichtlicher Vorliebe dem Glanz, der Fülle eines heiter bewegten Daseins



zugewendet, in seinen vollendetsten Schöpfungen, dem Zinsgroschen, der Assunta, der Flora u. s. w., sich immer wieder zum Ideal erhebt und Saiten anzuklingen weiss, die unter Veronese's Händen stumm bleiben. Dass mit einer solchen Gemüthsanlage und Talentrachtung ein tiefes Erfassen religiöser Gegenstände nicht vereinbar ist, braucht nicht erst bemerkt zu werden. Wie ausserordentliche Vorzüge muss nun Veronese besitzen, um trotz des Mangels an Idealität und geistiger Vertiefung dennoch mit Recht den Heroen der Kunst beigezählt zu werden! In der That ist seine Erfindungsgabe von einem Reichthum, seine Auffassung von einer Unmittelbarkeit, sein Verständniss für Schönheit, Anmuth und Würde von einer Stärke und Feinheit, denen sich selbst der hartnäckigste Spiritualist nicht verschliessen kann. Der Schmelz und Zauber seiner Färbung wird von keinem Maler übertroffen; ihre harmonische Abgewogenheit verleiht ihr einen so zu sagen musikalischen Charakter. Merkwürdig ist, wie sich bei gleich hoher Ausbildung des Colorits die venetianischen Meister darin von einander unterscheiden: während Giorgione's Bilder eine geheimnissvolle Glut durchleuchtet, scheinen die Tizian's von gold'nem Licht übergossen; bei Tintoretto waltet ein in's Violette ziehender Ton vor, der an den tiefen Glanz des Amethyst's erinnert, Veronese endlich malt in einem zarten Silberton von unsäglichem Reiz. Seine Köpfe sind fast immer schön, die männlichen oft auch von bedeutendem Charakter, die Behandlung der meist sehr reichen Scenerie ungemein geschmackvoll, die Stoffmalerei, die sich bei den realistischen Venetianern überhaupt einer sorgfältigen Pflege erfreute, meisterhaft. Dass seinen stets geistreichen Compositionen die strenge Einheit und Abgeschlossenheit fehlt, darf ihm nicht besonders zur Last gelegt werden: der ganzen Schule ist dies Gebrechen mit ihm gemein.

1. St. I. Nr. 23. Unter den hier befindlichen Arbeiten Veronese's scheinen mir folgende besonders hervorzuheben: Mariä Verkündigung, in der Anordnung von reinstem künstlerischen Geschmack und schön im Ausdruck der holden Demuth, mit der die Jungfrau die himmlische Botschaft empfängt; in den farbigen Schatten, den Lichtreflexen auf dem schillernen Gewand des Engels ein coloristisches Meisterwerk.



Eine Madonna in trono mit der h. Barbara, der h. Catharina und betenden Nonnen, eine liebenswürdige Composition mit höchst anmuthig bewegten Figuren und Köpfen vom zartsten Liebreiz. Ebenso anziehend ist ein nicht grosses aber figurenreiches Gemälde, welches die Heilung einer kranken Frau durch Christus vorstellt. Der Heiland selbst ist zwar ziemlich unbedeutend und gemeinplätzlich ausgefallen, doch entschädigen dafür die andern von warmer, lebendiger Empfindung durchhauchten, geistvoll gruppirten Gestalten. Besonders gelungen ist die von theilnehmenden Begleiterinnen umgebene Kranke mit dem vertrauensvollen Ausdruck im schönen, leidenden Antlitz, der gläubig flehenden Geberde. Zwei Darstellungen der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande zeigen ernste, würdige Männerköpfe und die schönste Stoffmalerei, die sich denken lässt. Hingegen ist die Madonna, namentlich auf dem grösseren der beiden Bilder, unbegreiflich vernachlässigt. In zwei Pendants, Christus und die Samaritanerin und die Ehebrecherin vor Christus, tritt ungeachtet der virtuoson Behandlung, der Mangel an religiöser Auffassung und Empfindung geradezu störend hervor; wie schön die Darstellung auch sein mag, sie lässt uns kalt, weil nichts in ihr uns an die geistige Bedeutung des Vorganges erinnert. Derselbe Mangel verleidet mir auch eine allerdings mit der grössten Bravour und Effectkenntniss gemalte Judith. Eine Judith, deren ganzer Anspruch auf unsere Theilnahme in verführerischer Schönheit besteht, ist ein Unding. Wie soll uns die furchtbare Grösse ihrer That erschüttern, wenn nichts den entsetzlichen Seelenkampf andeutet, den sie kostete? Ohne diesen wird sie zum frivolen Abenteuer, das ein tückischer Meuchelmord würdig beschliesst. Adam und Eva nach ihrer Vertreibung aus dem Paradiese ist nicht sowohl in Bezug auf die Figuren, als wegen des schönen Helldunkels ausgezeichnet, das dem Bilde eine grosse, stimmungsvolle Wirkung verleiht. Auch als Porträtmaler war Veronese, wie die meisten Venetianer, vielfach thätig. In der Tiefe und Macht der Charakteristik, wohl auch in der Wahrheit des Fleischtönen kommen seine Bildnisse denen Tizian's nicht gleich, seine Farbe ist aber von solchem Schmelz und Zauber, sein Vortrag von solcher

1. St. I.  
Nr. 50.1. St. I.  
Nr. 52.1. St. I.  
Nr. 30.  
E. I. Nr. 4.1. St. I. Nr.  
15. 19.1. St. I.  
Nr. 34.

E. I. Nr. 5.



Eleganz und Weichheit, er weiss so unbefangen und reizend vornehm zu sein, dass man, von der Fülle seiner Gaben geblendet, sich über die Lücken seines Talentes kaum noch Rechenschaft ablegt. Mehrere Porträts von seiner Hand, darunter die sehr vorzüglichen des venetianischen Botschafters Barbaro und der schönen Catharina Cornaro, sind hier in Nr. I und II des ersten Stockwerks vereinigt.

1. St. I.  
Nr. 29.  
1. St. I.  
Nr. 33.

Ich muss übrigens bemerken, dass man, trotz der vielen Bilder, die das Belvedere von Veronese besitzt, die ganze Bedeutung dieses Künstlers hier doch nicht kennen lernt; das volle Mass derselben geben nur seine zwischen Venedig, Dresden und Paris vertheilten Hauptwerke. Nur sie lassen in ihren gewaltigen Dimensionen, deren Veronese zur Entfaltung seiner überreichen Erfindungsgabe, seines bewunderungswürdigen Sinnes für Gliederung und Vertheilung der Gruppen, grossartige Architekturformen, festliche Pracht bedurfte, seine ganze Eigenthümlichkeit hervortreten.

Einen wehmüthigen Eindruck macht es, neben einem Werke Veronese's ein Bild seines Sohnes zu erblicken, jenes hochbegabten Carletto Cagliari, den der Tod mit dreiundzwanzig Jahren hinwegraffte. Wenige Jahre vorher war Paolo von der Welt geschieden; der ungeheuere Schmerz dieses Verlustes blieb ihm erspart. Das Bild E. I. Nr. 2. Carletto's beweist, dass es nicht väterliche Zärtlichkeit war, die den grossen Künstler verblendete, als er mit stolzer Freude prophezeite, sein Sohn werde ihn dereinst übertreffen. Der Tod liess diesen Ausspruch nicht zur Erfüllung gelangen, doch wie begründet er war, sagt uns dies Bild, das schöne Innigkeit der Charaktere mit einer grossartig freien Benützung von Naturmotiven und einer staunenswerthen künstlerischen Durchbildung vereinigt.

Bevor ich zu den Künstlern zweiten Ranges und den Epigonen übergehe, muss ich noch eines Meisters erwähnen, dessen Ruhm zwar nicht so verbreitet ist wie der Tizian's, Veronese's, Tintoretto's, dessen hier befindliches Werk jedoch zu den köstlichsten Schätzen zählt, die das Belvedere umschliesst. Ich meine Moretto da Brescia, eigentlich Alessandro Buonvicino.



Sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt, man weiss nur, dass seine Blüte in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts fiel. Ursprünglich ein Schüler Tizian's, empfing er später seine Richtung von der römischen Schule. In dem stillen Adel, dem keuschen Reiz ihres Schönheitsideals erkannte er die Sterne, denen ihm seine tiefeigene Natur zu folgen gebot. Man möchte ihn kaum zu den Venetianern zählen, so wesentlich unterscheidet er sich von ihnen durch sein Stylgefühl, seinen Sinn für Schönheit der Linien, seine milde Frömmigkeit. Die Farbe ist ihm nicht wie ihnen das Ding an sich, nicht Zweck, nur Mittel. Sein Augenmerk ist vor Allem auf das Seelische, in zweiter Reihe auf Reinheit der Formen und Linien gerichtet, während sein Colorit, wenn auch von wohlthuernder Klarheit und Harmonie, in Bezug auf Glanz und Intensität hinter dem der eigentlichen Coloristen zurückbleibt. Das Werk, welches die kaiserliche Gallerie von diesem herrlichen Meister besitzt, zeigt ihn uns in seiner milden Grösse, seiner erhabenen Anmuth. Es ist eine heilige Justina mit dem vor ihr knienden Herzog Ercole von Ferrara. In dem Ausdruck, womit die Heilige auf den Knienden herabblickt, liegt das himmlische Erbarmen eines jeder irdischen Trübung entrückten Wesens mit dem Menschenlose, leise Wehmuth, die aber durch höheres Wissen versöhnt und verklärt wird. Die Bewegung der hoheitstrahlenden Gestalt ist von wunderbarer Anmuth und Würde. Auch der Kopf des Donators ist von ungemeiner Schönheit, nicht der Formen aber des Ausdrucks; in seinen Zügen spiegelt sich eine schwärmerische Seligkeit, die den Erdensohn für Augenblicke wenigstens in ein höheres Reich emporhebt. Die Pinselführung ist breit, frei, kräftig und dabei von der grössten Weichheit, auf die in einem kühlen, morgenfrischen Ton gehaltene Landschaft besondere Sorgfalt verwendet. Die Grossartigkeit des Faltenwurfs lässt den römischen Einfluss sehr deutlich erkennen. Diess Werk Moretto's und sein grosses Heiligenbild im Städelschen Institut zu Frankfurt, gehören mit zu dem Vollendetsten, was nicht nur die venetianische, sondern die italienische Kunst überhaupt hervorgebracht hat.

1. St. II.  
Nr. 7.



Von einer solchen idealen Schöpfung bis zu einem Porträt mag der Abstand allerdings gross scheinen; ist aber das Porträt gleichfalls ein Meisterwerk, so mag es, wenn auch nicht in einer Reihe mit jener, doch nach ihr genannt werden. Deshalb sei hier eines ausserordentlich schönen Bildnisses von Bernardino Licinio (lebte um 1540), einem Verwandten und Schüler Pordenone's, erwähnt. Geist und Adel der Auffassung bei vollkommener Natürlichkeit der Darstellung, eine bewundernswerthe Gesammthaltung bei der liebevollsten Ausführung aller Einzelheiten und eine Technik, hinter deren scheinbaren Einfachheit sich eine vollendete Meisterschaft verbirgt, erheben dieses Porträt zum echten Kunstwerk.

Eine ausführliche Besprechung der Werke von Künstlern zweiten und dritten Ranges würde von geringem Nutzen sein, doch eben so Unrecht wäre es, sie ganz zu übergehen. Mehrere von ihnen haben als geschickte Nachahmer Erfreuliches geleistet, Andere, dem natürlichen Zug ihres Talentes folgend, sich in neuen, freilich bescheidenen Kunstarten versucht. Das letztere gilt namentlich von Jacopo da Ponte (1510 — 1592), nach seiner Vaterstadt Bassano genannt. Er studirte einige Zeit bei Tizian, schlug aber später, in sein heimisches Städtchen zurückgekehrt, eine eigenthümliche Richtung ein. Zwar entlehnt er seine Vorwürfe häufig, ja meistens, der Bibel; doch ist es ihm dabei nicht um den Vorgang, sondern weit mehr um die möglichst getreue Darstellung von Thieren, Stilleben und dergleichen zu thun. Dem Namen nach ein Historienmaler, malte er eigentlich Genrebilder, zu denen ihm seine halb ländliche Umgebung den Stoff lieferte. In dieser Sphäre entwickelt er eine zwar nicht reiche, doch ansprechende Erfindungsgabe und eine Naivetät, die mitunter an die Niederländer erinnert; die humoristische Auffassung hingegen, die den bedeutenden Genremaler kennzeichnet, ist ihm fremd und der Vorzug seiner Bilder nicht sowohl in der häufig sehr indifferenten Composition, als in der Naturwahrheit gewisser Details, dem kräftigen, wenn auch manchmal etwas cruden Colorit und der wirksamen Beleuchtung zu suchen. Charakteristisch für ihn ist eine Darstellung im Tempel, auf der, seiner Gewohnheit gemäss, die ver-



schiedensten Thiere angebracht sind; ferner noch eine kleine Landschaft, in der Bauern ihr Mahl verzehren. Ein grösseres Bild, Gott zeigt dem Abraham das gelobte Land, ist so ungünstig aufgestellt, dass es sich jeder genaueren Betrachtung entzieht. Auch von seinen Söhnen — die Bassano's waren eine ganze Malerfamilie — sind Arbeiten hier vorhanden: von Francesco nebst Anderen (1551 — 1594) ein bekränzter Knabe, der durch lebenswüthig-naiven Ausdruck die schwache Zeichnung vergessen macht; von Leandro (1558 — 1623) ein gutes Porträt und ein Conversationstück.

1. St. VII.  
Nr. 52.  
E. I. Nr.  
40.1. St. I.  
Nr. 8.1. St. I.  
Nr. 22.

Ein beachtenswerther Schüler Tizian's ist ferner der Dalmatiner Andrea Schiavone (1522 — 1582), auch Meldolla genannt. Die allegorischen Darstellungen, die man hier von ihm sieht, sind freilich um nichts interessanter als ähnliche Versuche, Begriffe zu verkörpern, auszufallen pflegen, und überdiess nur flüchtig behandelt. Wirklich ansprechend hingegen erscheint er in einer Anbetung der heil. drei Könige, eben so schlicht und wahr in der Empfindung, wie trefflich in der Färbung, und seinem sehr lebendig aufgefassten, kräftig gemalten Selbstporträt, das seltsamer Weise die deutsche Inschrift: „Andreas Schiavone von seiner Handt“ trägt.

1. St. I.  
Nr. 17.1. St. I.  
Nr. 3.

In eine etwas spätere Zeit fällt Jacopo Palma d. j. (1544 — 1628), ein Künstler von bedeutendem Talent, aber ohne die innere Kraft und Weihe, deren er bedurft hätte, um sich dem beginnenden Verfall entgegenzustemmen. Seine Kreuzabnahme, noch mehr seine Maria mit dem Leichnam Christi, sind mit Einsicht componirt, manche Köpfe von ergreifendem, andere hinwieder von forcirtem Ausdruck des Schmerzes. Seinem Colorit merkt man fremde Einflüsse an: es ist trüb und schwer, in den Schatten schwarz und undurchsichtig.

1. St. I.  
Nr. 2. 45.

Als eine späte Nachblüte der glorreichen alten Zeit ist der Paduaner Alessandro Varotari (1590 — 1650), il Padovanino genannt, zu betrachten. Ein Schüler seines Vaters Dario, wie der Catalog angibt, kann er nicht gewesen sein, denn Dario starb, als der Knabe sechs Jahre alt war. Wahrscheinlich kam Alessandro früh nach Venedig und trat in eine der dortigen Malerschulen. Bei



- welchem Meister er aber studirt haben mag, seine eigentlichen Lehrer waren die Werke Tizian's, in die er sich ganz versenkte. Kein gleichzeitiger venetianischer Künstler erhielt sich so frei von der Verwilderung, die grösstentheils durch Tintoretto's Schuld eingerissen war, keiner war sich der hohen Aufgabe der Kunst so tief bewusst. Sein Streben nach Wahrheit und Schönheit ist um so ruhmwürdiger, je vereinzelter es dasteht. Das beste seiner hier befindlichen Bilder ist die Ehebrecherin vor Christus, eine reiche Composition im altvenetianischen Styl mit fein individualisirten Köpfen und von grosser Schönheit des weich verschmolzenen Colorits. In seiner Vorliebe für die älteren Meister geht Varotari so weit, selbst ihre Anachronismen mit Bewusstsein nachzuahmen; so z. B. setzt er einem der Schriftgelehrten eine Brille auf die Nase und gibt ihm ein gedrucktes Buch in die Hand. Andere Werke von ihm sind eine Heriodas, in demselben Saale, und eine heil. Familie, die reich an schönen Einzelheiten, nur in dem Mangel an Naivetät den Sohn einer späteren Zeit erkennen lässt.
1. St. II. Nr. 21.
- E. I. Nr. 9.

Varotari ist der letzte wahre Künstler, den Venedig hervorbrachte. Schon in seinem übrigens talentvollen Schüler Pietro della Vecchia (1605—1678) gelangte die längst bemerkbare Hinneigung zum Naturalismus der Neapolitaner zum vollständigen Sieg. Kein ebenbürtiges Talent rang fortan um den Kranz der dahingeschiedenen Meister; ihre Lehren, ihr Beispiel waren vergessen.

1. St. VII. Nr. 56.

Für die Maler der nun folgenden Periode scheinen Giorgione, Tizian, Veronese nie gelebt zu haben; man möchte es glauben, wenn man die Arbeiten Liberi's, seines Schülers Carlo Loth und Tiopolo's betrachtet. Nicht an Talent, noch an Geschicklichkeit fehlte es diesen Malern, aber an Gefühl für die Würde und Heiligkeit der Kunst. Nur in einem untergeordneten Genre sah man im Lauf des achtzehnten Jahrhunderts noch zwei bedeutende Künstler erstehen: Antonio Canale und seinen Neffen Bernardo Belotti (1724—1780), beide gewöhnlich Canaletto genannt, und ausgezeichnet in ihren Stadtansichten. In der fürstl. Liechtenstein'schen Gallerie werden wir uns an einigen Hauptbildern dieser Meister erfreuen, von denen hier nur der



jüngere vertreten ist. Seine zwei Ansichten der Freilung sind allerdings trefflich gezeichnet und von schöner Klarheit des Tons, aber die reizende Eigenthümlichkeit Canaletto's spiegelt sich nicht in ihnen ab. Um diese ganz geltend zu machen, bedarf er der von einem goldig-braunen Schimmer überhauchten Paläste und Kirchen, der stillen Plätze und belebten Kanäle seiner schönen Vaterstadt.

E. III. Nr.  
23. 25.

### Florenz.

In Ermangelung von Bildern älterer Meister eröffnet Luca Signorelli (1440—1521) hier die Reihe florentinischer Künstler. Obgleich durch seinen Lehrer Piero della Francesca mit der umbrischen Schule — von der später die Rede sein wird — zusammenhängend, hat Signorelli im Verein mit Domenico Ghirlandajo mächtig zur Entwicklung jenes edlen Realismus beigetragen, der in Leonardo da Vinci zur höchsten, strahlendsten Blüthe gelangte. Schon früher hatte man in Florenz Gypsabgüsse von Theilen des menschlichen Körpers genommen, um zu einer richtigern Darstellung desselben zu gelangen. Signorelli ging weiter und trieb zur Erreichung dieses Zweckes anatomische Studien. Mit gleichem Eifer erforschte er die Gesetze der Perspective. Die grossartige Auffassung, die ihm von Natur aus eigen, ward durch solche Studien geläutert und zum künstlerischen Bewusstsein erhoben. Mag der Ruhm seiner Nachfolger auch den seinen überstrahlen, sie stehen nichtsdestoweniger auf seinen Schultern. — In dem Bilde, welches wir hier von diesem grossen Meister sehen, ist die alterthümliche Symmetrie bereits einer freien Anordnung gewichen; das plastische Element tritt in den sehr unterschiedenen Formen mit voller Kraft hervor, die Bewegungen sind bei schönem Adel vollkommen ungezwungen und natürlich, die Charaktere bei aller Schlichtheit nicht ohne eine eigenthümliche Grossartigkeit. Von grossem Reiz ist auch der sonnig-klare Luftton.

1. St. VII.  
Nr. 7.

Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto ausgenommen, sind die andern Hauptmeister der florentinischen



Schule, Michelangelo, Leonardo und ihr Vorläufer Massaccio nur durch Copien oder Schulbilder repräsentirt. Aus der Schule des Letzteren sieht man ein ungemein

1. St. IV. Nr. 36. schönes männliches Porträt, so edel in der Auffassung, wie zart in der Modellirung. In dem ernsten Blick der Augen liegt eine geistige Hoheit und Energie seltenster Art, während Traum und Sehnsucht den weichen Mund umspielen. Unwillkürlich denkt man an Heine's Lächeln

„Jener schöngereimten Lippen,  
Wie sie nur die Dichter haben!“

Sicher ist es das Bildniss eines Dichters oder Künstlers. Seine Werke mögen untergegangen, seine Lieder verklungen, sein Name verschollen sein: lebendig spricht seine Seele noch zu uns aus diesem Bilde.

Unter den Copien nach Michelangelo (1474 — 1563)

1. St. IV. Nr. 7. hebe ich eine kleine h. Familie, wegen des grossartigen Styls der Composition und eine Entführung des Ganymed, wegen des vielfach interessanten Vergleichs mit Correggio's Darstellung desselben Gegenstandes besonders hervor. Da

- eben von Copien die Rede ist, will ich auch eine sehr gute, nach Pietro di Cosimo (1441—1521) nicht unerwähnt lassen. Die lebenswürdig naive Composition, in der zwei verschiedene Momente der Handlung (die Befreiung der Andromeda) dargestellt sind, die miniaturartige Ausführung der meist sehr reizenden Köpfchen und des phantastischen Costumes erinnern so lebhaft an die germanische Kunstweise, dass man darauf schwören möchte, der Künstler habe Gelegenheit gehabt, deutsche oder niederländische Bilder zu studiren. Auch die Behandlung der Landschaft spricht für diese Vermuthung. Die Figuren selbst sind freilich von weit anmuthigerer Bildung und graziöser bewegt, als es Pietro di Cosimo's nordischen Kunstgenossen gelang.

Als Schüler Leonardo da Vinci's sind die beiden Lombarden Cesare da Sesto (lebte um 1510) und der etwas jüngere Bernardino Luini der florentinischen Schule beizuzählen. Von dem Ersteren sieht man hier eine Copie

1. St. IV. Nr. 24. der in Hampton-Court befindlichen Herodias seines Lehrers da Vinci und das mit grosser Kraft und Bestimmtheit gemalte Porträt eines jungen Mannes. — Eine hier Luini



genannte Herodias trägt diese Bezeichnung schwerlich mit Recht. Wer den Adel seiner Zeichnung, seine durch-  
geistigte Farbe, den süssen Liebreiz seiner Frauenköpfe kennt,  
wird sich kaum entschliessen können, diese nichts weni-  
ger als schöne Herodias mit den seltsam gestellten Augen,  
den verkniffenen Lippen für sein Werk zu halten. Ein zwei-  
tes Bild Luini's, der h. Hieronymus, war zur Zeit als ich  
dieses schrieb, eben der Gallerie entzogen. — Ein schö-  
nes Bild aus Leonardo's Schule ist Christus mit dem Kreuz.

1. St. IV.  
Nr. 12.1. St. IV.  
Nr. 22.1. St. IV.  
Nr. 10.

Wenn aber auch, wie aus dem Gesagten hervorgeht,  
keineswegs reich an Werken aus der grossen florentini-  
schen Periode, besitzt das Belvedere deren doch zwei, die  
selbst im Palazzo Pitti einen Ehrenplatz behaupten wür-  
den. Diese Werke sind Fra Bartolommeo's Darstellung  
im Tempel und Andrea del Sarto's todter Christus von  
der h. Jungfrau und zwei Engeln betrauert. — Ein Schü-  
ler Cosimo Rosselli's eignete sich Fra Bartolommeo (1469  
bis 1517) eine freiere und grossartigere Formengebung  
an, die im Verein mit seiner frommen und zarten Empfin-  
dung seinen Schöpfungen einen eigenthümlichen Charakter  
verleiht. Sein eigentlicher Name war Baccio della Porta;  
er legte ihn ab, als er, von dem entsetzlichen Schicksal  
seines geliebten und verehrten Freundes Savonarola bis  
ins Innerste getroffen, sich in das Dominikanerkloster zu-  
rückzog, dessen Prior der muthige Reformator gewesen  
war. Dort nahm er den Klosternamen Fra Bartolommeo  
di San Marco an. Wie der Welt wollte er auch der  
Kunst entsagen, durch vier Jahre berührte er keinen Pin-  
sel. Erst auf Befehl seiner Oberen begann er wieder zu  
malen, die Liebe zur Kunst erwachte auf's neue, ihr Götter-  
arm erhob ihn wieder über den Jammer der Welt. In-  
zwischen war Raphael nach Florenz gekommen, Fra Bar-  
tolommeo lernte ihn kennen und bald umschlang ein  
inniges Freundschaftsband die beiden edlen Geister. Ohne  
Frage hat Raphael weit mehr als irgend einer der gleich-  
zeitigen grossen Meister auf seinen älteren Kunstgenossen  
eingewirkt; die reine Schönheit Raphael'scher Form und  
Empfindung war diesem verwandter als Michelangelo's oft  
düstere Kraft und Leonardo's blendender, aber mit einem  
leisen Zug von Sinnlichkeit vermischter Liebreiz. — Ein

1. St. IV.  
Nr. 29.1. St. IV.  
Nr. 23.



Unfall führte vor der Zeit Fra Bartolommeo's Tod herbei. Dass er in der Fülle seiner künstlerischen Kraft von innen schied, beweist sein hier befindliches, ein Jahr vor seinem Tode gemaltes Bild. Vor Allem herrlich sind darin die Männergestalten in ihrem würdevollen Ernst, ihrer edlen Ruhe, durchgängig nicht nur fromme, sondern auch geistig bedeutende Charaktere. Ihre Frömmigkeit entspringt dem lebendigen Glauben an ein selbsterkämpftes, sittliches Ideal. Leuchtend ist der Adel ihres Innern in ihrer ganzen Erscheinung ausgeprägt. Für Frauenköpfe fehlte dem in seiner Zelle schaffenden Künstler die Manigfaltigkeit der Motive, zudem mochte ihm das absichtliche Hervorheben weiblichen Reizes zu irdisch scheinen; doch die Reinheit und Milde seiner Empfindung findet sich auch in den Frauengestalten wieder; von hoher Schönheit ist namentlich der begeisterte Ausdruck der vor dem Kinde knienden Prophetin. Gewisse anachronistische Verstösse in der Anordnung, z. B. der ganz nach katholischer Weise geschmückte jüdische Tempel, können bei solcher innern Wahrheit wie sie hier herrscht, auch nicht entfernt stören. Das Colorit des Bildes ist von einer Tiefe, Schönheit und Harmonie, wovon die florentinische Schule nicht viele Beispiele aufzuweisen hat. — Nicht von gleichem Rang, aber noch immer sehr schön, voll hoher Milde und Würde, ist eine

1. St. IV. Madonna mit dem Kinde.

- Nr. 17. Von einem Schüler Fra Bartolommeo's, dem Mönch Fra Paolo da Pistoja (lebte zu Anfang des 16. Jahrhunderts), sehen wir eine Madonna in trono von Heiligen umgeben. Jedenfalls ist der Schüler in der reinen, frommen Empfindung dem Meister näher verwandt, als in Bezug auf das Talent. Auch folgt er in manchen Stücken, vor Allem in der streng symmetrischen Vertheilung der Figuren, einer alterthümlicheren Richtung. Auch seine Färbung hat wenig von Fra Bartolommeo's Glanz und leuchtender Tiefe, hingegen nähert er sich ihm im ernstesten, edeln Ausdruck der Köpfe.
1. St. IV. Nr. 42.

Ein Hauptwerk des Meisters und ein Hauptbild der kaiserlichen Gallerie ist Andrea del Sarto's todter Christus.

Nr. 23. — Andrea del Sarto (1488—1530) nach dem Gewerbe seines Vaters, eines Schneiders, so genannt (sein wahrer



Name war Vannucchi), trat früh in die Schule des Pietro di Cosimo, entwickelte sich aber bald zur freien Selbstständigkeit und bildete namentlich sein Colorit zu eigenthümlicher Schönheit aus. Seine Zeitgenossen nannten ihn *Andrea senza errori* und gingen damit im Lobe allerdings zu weit, aber wahr ist es, dass ihm in der Weichheit der Modellirung, der Schönheit der Färbung und des Hell-dunkels, der meisterhaften Behandlung der Gewänder nur wenige Künstler gleichkommen. Gesellte sich nun, wie es ihm in glücklichen Stunden begegnete, zu diesen Vorzügen der edle Ernst, die tiefe Empfindung, deren er wohl fähig war, so entstanden Schöpfungen, die sich neben dem Vollendetsten behaupten können.

Man darf mit Bestimmtheit annehmen, dass er ohne den grausamen Zwiespalt, der sein Leben zerriss, sich frei und sicher auf der Höhe erhalten hätte, zu der ihn sein Genius jetzt nur in einzelnen Momenten emportrug. Verfehlte Liebe, verfehltes Leben! mag es von ihm heissen. Er hatte das Unglück, ein eitles, herrsch- und gefallsüchtiges Weib (eine tolle Ironie des Zufalls hatte ihr den Namen Lucrezia Fede gegeben) nicht nur zu heiraten, sondern sie auch dann noch zu lieben, als er längst ihren Unwerth erkannt hatte. Im Jahre 1518 wurde del Sarto von Franz I. nach Frankreich berufen; der König wie die Grossen seines Hofes ertheilten ihm Aufträge, die ihm Ehre und reichen Gewinn verhieszen. Doch schon nach einem Jahre überredete ihn Lucrezia nach Italien zurückzukehren. Er schied mit dem Versprechen baldiger Wiederkehr; wahrscheinlich gab er es in ehrlicher Absicht, aber sein böser Dämon hielt ihn ab, es zu halten. Noch mehr: die Summen, die der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken anvertraut hatte, zerrannen unter Lucrezia's Händen; Andrea hatte das vernichtende Gefühl, seinem erlauchten Wohlthäter als gemeiner Betrüger gegenüber zu stehen. Von Reue erfüllt liess er kein Mittel unversucht, die Verzeihung des Königs zu erlangen; Franz blieb unbittlich. Es konnte nicht fehlen, dass del Sarto's leichtsinnige Schwäche auch in seiner Heimath strengen Tadel erfuhr; der Bewunderung für den Künstler mischte sich verletzende Geringschätzung des Menschen bei. Kummer und Reue kürzten



del Sarto's Leben; er starb schon im einundvierzigsten Jahre.

Das Bild, das wir hier von ihm sehen, gehört zu seinen reinsten und edelsten Schöpfungen, vor Allem herrlich darin ist die Gestalt der Jungfrau. Dem namenlosen Weh, das sich in den bleichen Zügen, dem halbgeöffneten Mund, den jammernd vorgestreckten Händen ausspricht, ist zugleich die Versöhnung beigegeben. Diese Madonna ist gross genug, um selbst in ihrem unermesslichen Schmerz noch zu empfinden, was es bedeuten will, das Heil der Welt geboren zu haben. Aus diesem Bewusstsein schöpft sie eine übermenschliche Ergebung; selbst über Fehl und Versuchung erhoben, willigt sie darein, wie das geliebte Opfer, das bleich und blutend vor ihr liegt, für die Sünden der Menschheit zu büssen. Stiller, nicht von so mächtigem Pathos erfüllt, ist die Trauer der schönen Engel, die sich vor diesem unergründlichen Mysterium des Schmerzes und der Liebe verehrend neigen. Züge und Gestalt des Heilands bewahren auch noch im Tode die Hoheit göttlicher Natur. — Die Ausführung ist des grössten Meisters würdig, das Colorit von wunderbar harmonischer Abtönung, das Helldunkel von zauberischem Reiz.

Ausserdem besitzt das Belvedere von del Sarto eine h. Familie, meines Bedünkens eine schwächere Wiederholung der in der Münchner Pinakothek befindlichen, von der 1. St. IV. Nr. 3. sich das hiesige Bild bei fast vollkommen übereinstimmender Anordnung, nur durch die beigegeführten zwei Engel im Hintergrunde unterscheidet. Die übrigen hier del Sarto genannten Bilder scheinen mir höchst zweifelhaft, namentlich ein jüngerer Tobias viel zu bunt in der Färbung für diesen grossen Meister des Colorits.

Von Schülern des Andrea del Sarto begegnen wir hier G. Carrucci da Pontormo (1493—1558) und Francesco de Salviati (1510—1563); den Ersteren mit einem 1. St. VII. Nr. 36. geistvoll aufgefassten, energisch gemalten Porträt, Salviati mit einer Auferstehung Christi, in der neben dem Gelungenen auch manches Forcirte vorkommt. Man merkt 1. St. IV. Nr. 37. bereits darin die missverstandene Nachahmung Michelangelo's.



Aus Pontormo's Schule stammt Angiolo Bronzino (1502 bis 1571) nicht eben eine Kunstgrösse, aber ein oft anmuthiger und im Porträt ganz tüchtiger Künstler. In seiner h. Familie geht zwar die religiöse Empfindung nicht über ein bescheidenes Mass hinaus, doch sind die Köpfe von zarter Bildung, ihr Ausdruck heiter und liebenswürdig. Sonderbarerweise sind die Farben dieses Bildes ganz verblichen, während Bronzino's im vierten und siebenten Saale bewahrten Porträts fast nicht gelitten haben. Wahrscheinlich bediente sich der Künstler bei jener Arbeit einer anderen Grundirung, welche die Farben von innen heraus zersetzt hat, oder eine ungeschickte Restaurirung hat das Ihrige gethan. — Tief unter Angiolo Bronzino steht sein Neffe und Schüler Alessandro Allori (1535—1607) häufig auch Bronzino genannt. Sein Christus bei Martha und Maria repräsentirt in erschreckender Weise die Manierirtheit, der die italienische Kunst fast unmittelbar nach dem Hinscheiden der grossen Meister verfiel. Von einer charakteristischen Darstellung des Vorganges ist nicht mehr die Rede, die zu grossen Köpfe haben einen seltsamen chinesischen Typus, die Carnation ist kreidig und schminkartig, nur in der Behandlung des Beiwerks verräth sich eine geübte und fleissige Hand. Doch wird der Name Allori durch Alessandro's Sohn, Christoforo (1577—1621), hoch zu Ehren gebracht. Seine Judith, eine Zug für Zug getreue Wiederholung des berühmten Gemäldes im Palazzo Pitti ist meines Erachtens die herrlichste Nachblüthe einer entschwundenen grossen Zeit. Der Eindruck, den die düstere Schönheit dieser Züge, das tragische Pathos dieser Gestalt hervorrufen, ist unverlöschlich. Aus der ganzen Erscheinung spricht die furchtbare Grösse des Gedankens, der die jüdische Heldin trieb, zum Ruhm ihres Gottes, zur Rettung ihres Volkes, das Aeusserste daranzusetzen, das Entsetzlichste zu vollbringen. Ihr Ausdruck lässt uns fühlen, dass der dunkle Schatten ihrer That nicht mehr aus ihrem Leben weichen werde, er sagt uns aber zugleich, dass sie diese That, wenn sie noch einmal vor ihr stände, noch einmal vollbringen würde. Das ganze Bild ist ein mächtiger Accord, in dem Gedanke und Ausführung in Eines verschwimmen. In merkwürdiger Weise stimmen

1. St. IV.  
Nr. 5.E. III. Nr.  
35.1. St. IV.  
Nr. 20.



die tiefsatten, leuchtenden Farben des reichen orientalischen Costumes mit dem Charakter dieser medusenhaften Schönheit überein. Man weiss nicht, soll man in dem Bilde mehr den Maler oder den Poeten bewundern.

1. St. IV. Nr. 18. Eine heilige Familie von Giov. Antonio Razzi (1480 bis 1549) gewöhnlich *il Sodoma* genannt, rechtfertigt nur zum Theil den grossen Ruf dieses Künstlers, der, in Leonardo's Schule gebildet, sich in Siena niederliess und seinen Namen dort namentlich durch treffliche Wandgemälde verewigte. Sein hier befindliches Bild gehört, ungeachtet der schönen Färbung und Beleuchtung, nicht zu seinen vorzüglichen Arbeiten; die Zeichnung ist besonders in den viel zu muskulösen Körpern der Kinder mangelhaft, der Ausdruck der Köpfe mitunter von übertriebener Lebhaftigkeit. — Als ein lebenswürdiges, wenn auch in einen engen Kreis gebanntes Talent stellt sich uns Francesco Furini (1560 bis 1649), ein Schüler Matteo Rosselli's, dar. Seine zwei Magdalenenbilder sind wahr und innig empfunden, von 1. St. IV. Nr. 15. 35. schöner Wärme und Zartheit des Fleischtöns und trefflich gemalt. Mit besonderem Geschick weiss er durch wohlvertheiltes Licht eine plastische Abrundung der Formen zu erzielen.

Vor den Bildern Vasari's (1512—1574) muss man sich meistens sein unsterbliches, nicht genug zu würdigendes Verdienst als Kunsthistoriker zurückrufen, um ihnen gegenüber Nachsicht zu üben. Dann aber begreift man wieder um so weniger, dass er, der Schüler Michelangelo's und Andrea del Sarto's, der geist- und verständnissvolle Beurtheiler fremder Leistungen, die künstlerischen Grundsätze, welche der Verkehr mit jenen Meistern, so wie eigenes Denken in ihm ausgebildet hatten, in seinen Arbeiten so gänzlich verleugnen mochte. Bei ihm wird man es inne, welche Kluft zwischen dem Wissen und dem Können liegt. Statt seiner heiligen Familie, die, hart in der Zeichnung, trocken in der Färbung und von störender Absichtlichkeit des Ausdrucks, durchaus unerquicklich ist, hätte man, zu seinem 20. E. II. Nr. 20. Ruhm, lieber ein Exemplar seiner *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* hier deponiren sollen.

Zu den wenigen Künstlern, welche Angesichts der grassirenden Manierirtheit, dem schlichten, Naturwahrheit



anstrebenden Styl einer besseren Zeit treu blieben, gehört Francesco Curado (1570—1661). Sein Besuch der Engel bei Abraham ist ein gemüthvoll ansprechendes, sehr tüchtig gemaltes Bild. Eine ähnliche Einfachheit, die jedoch im Ausdruck der Köpfe zur Unbedeutendheit wird, zeigt sich in einem Werke seines Zeitgenossen Giacomo Chiamenti da Empoli (1554—1640). Die Bestrebungen dieser Künstler stehen indessen vereinzelt da und weit grösseren Einfluss als sie übte Lodovico Cardi da Cigoli (1559 bis 1613) aus. Seine Vorzüge, ein lebhafter Sinn für Grazie der Darstellung und ein schön ausgebildetes Colorit fanden enthusiastische Anerkennung und machten ihn zum Haupt einer ansehnlichen Schule. Die zwei Bilder, die man hier von ihm sieht, lassen seine guten, wie seine schwächeren Seiten erkennen. Sehr glänzend ist seine Schule durch ein Bild Bilivert's richtiger Bilevelt (1575 — 1644), vertreten, der, ein geborner Niederländer, sich in Italien unter Cigoli ausbildete. Der Künstler scheint indessen auch venetianische Eindrücke in sich aufgenommen zu haben; in der Kraft und Satttheit der Farbe, in der imposanten Entwicklung der Formen machen sich diese bemerkbar.

Unter den späteren Florentinern nimmt Carlo Dolce\*) (1616—1686), trotz vielfachen Tadels, der sich mit Grund gegen ihn erheben lässt, unstreitig die erste Stelle ein. Der Schüler eines nicht sehr bedeutenden Malers, G. Vignali, hat er sich eine eigenthümliche Manier gebildet, die man mitunter schwächlich, oft aber auch zart und anmuthig nennen muss. Die Milde, der sanfte Reiz seiner weiblichen Köpfe — meist beschränkt er sich auf solche — wurden mit Recht gepriesen; sein Bestreben war nur darauf gerichtet, diese Eigenschaften immer ausschliesslicher hervorzuheben, bis endlich der natürliche Zug seines Wesens alle Naivetät verlor und in bewusste Absichtlichkeit umschlug. An malerischer Geschicklichkeit erreicht ihn keiner seiner italienischen Zeitgenossen. Seine Technik ist so vollendet, dass von den schier unzähligen Bildern, die man von ihm besitzt, kaum eines die Spuren jener handwerksmässigen Flüchtigkeit trägt, die damals in Italien an der Tagesordnung war. — Mehrere Arbeiten von ihm

\*) Vielfach Dolci genannt.



sind hier im vierten Saale des ersten Stockwerks vereinigt: ein Madonnenbild, auf dem der Kopf der Jungfrau von zarter Schönheit und Frömmigkeit, Stellung und Ausdruck des Kindes hingegen unleidlich geziert sind, eine durch die weiche Verschmelzung des Colorits ausgezeichnete mater dolorosa, ein Christuskopf von schwächlich sentimentalem Charakter, aber ungemein schön gemalt und endlich eine allegorische Figur, die Aufrichtigkeit vorstellend, die, weil der Künstler hier seine religiöse Gefühlsseligkeit nicht in's Treffen führen konnte, ganz leer und langweilig ausgefallen ist, wenn sich auch in vielen Einzelheiten, namentlich in der schönen Durchbildung der Hände, eine grosse technische Virtuosität bekundet.

### Perugia. Rom.

Von sienesischen Künstlern soll die umbrische Schule zuerst die Richtung erhalten haben, die sie später in eigenthümlichster und vollendetster Weise ausbildete. Im Gegensatz zu den realistischen Bestrebungen, die im Laufe des 15. Jahrhunderts durch Masaccio, Domenico Ghirlandajo und Signorelli gefördert, in Florenz die Oberhand gewannen, war das Dichten und Trachten der umbrischen Künstler ausschliesslich auf den Ausdruck eines Seelenlebens gerichtet, das in dem Kreise religiöser Empfindungen und Vorstellungen seine Begrenzung fand. Dass diese Richtung eine einseitige war und keine grossartige Entwicklung der Historienmalerei zuließ, wird Niemand in Abrede stellen, aber in ihrer Einseitigkeit lag auch ihre Stärke. Ein der menschlichen Natur tief eingepprägter Zug, die Ahnung einer höhern Welt, die Sehnsucht nach idealen Zuständen, in denen der Traum zur Wahrheit, die Wirklichkeit zum wesenlosen Schemen wird, fand in ihr einen so beredten, so erschöpfenden Ausdruck, wie nie vorher. Das erklärt die Macht, welche diese aus der tiefsten Glaubensinbrunst hervorgegangenen Werke noch heute, in einer dem positiven Glauben entfremdeten Zeit, ausüben. — Ein von allem Irdischen abgelöster Sinn, eine mystische Vertiefung charakterisirt schon die früheren



Meister der umbrischen Schule, die endlich in Pietro Vannucci, nach dem Ort seines vieljährigen Wirkens il Perugino genannt, ihren höchsten Glanzpunkt erreichte. Man weiss wenig von dem Entwicklungsgang dieses grossen Künstlers, der im Jahre 1446 zu Castello della Pieve geboren ward; selbst den Namen seines Lehrers kennt man nicht, doch ist es wahrscheinlich, dass Niccolo Alunno ihn in der Kunst unterwies. Sicher ist, dass er auf Reisen Gelegenheit fand, auch andere Kunstweisen kennen zu lernen. Noch in jungen Jahren verweilte er längere Zeit in Florenz und Rom. Wie stark aber auch die Eindrücke gewesen sein mögen, die er dort empfing, er verwendete sie nur zur vollkommneren Ausbildung und Verklärung seines innersten Ideals. In seine Heimath zurückgekehrt, liess er sich in Perugia nieder und eröffnete dort eine vielbesuchte Schule, aus der später Raphael hervorgehen sollte. Mit seiner ausserordentlichen Begabung hielt seine Thätigkeit gleichen Schritt. Wenn man auch die lange Dauer seines Lebens und die vielfältige Hilfe, die ihm seitens seiner Schüler ward, in Anschlag bringt, bleibt die Zahl seiner Werke noch immer erstaunlich. Freilich sind sie nicht alle von gleichem Range, bei manchen ist die Mitwirkung einer geringeren Hand unverkennbar, andere sind, wenn auch von dem Meister selbst ausgeführt, nur äusserliche Nachahmungen seiner selbst. Wie der alte Homer schlummert auch Perugino bisweilen, wenn er aber dann wieder erwacht, sich auf sich selbst besinnt, in die Tiefen seines Wesens taucht, dann kommt ihm auf seinem Gebiete kein anderer Künstler gleich. Das Reich der Kunst zu erweitern, war seinem grösseren Schüler vorbehalten, ihm aber bleibt der Ruhm, eine besondere Richtung derselben zur höchsten Vollendung gebracht zu haben. Noch als Greis, bei schon geschwundener Kraft, blieb Perugino seinem Beruf treu, bis der Tod ihn, vier Jahre nach Raphaels Hinscheiden, abrief. Eines der Bilder, die das Belvedere von Perugino besitzt, gehört zu den vollendetsten Schöpfungen dieses Künstlers. Es stellt eine Madonna in trono mit vier Heiligen vor. Es gibt schönere Madonnen — Perugino's Schönheitsideal ist nicht von classischer Reinheit — grossartiger gedachte, geistig bedeutendere,

1. St. III.  
Nr. 31.



aber die träumerische Innigkeit, die ernste überirdische Milde dieser Jungfrau berühren uns wie ein Hauch aus dem Jenseits. Sie bedürfte nicht des Heiligenscheins um ihr Haupt, um für ein Wesen höherer Art erkannt zu werden. Würdig dieser Himmlischen zu nahen, sind die herrlichen Männergestalten, die in schlichter und doch so feierlicher Haltung den Thron umstehen. Die Köpfe sind bei dem allen gemeinsamen Ausdruck frommer Verehrung, begeisterter Andacht und Hingebung, höchst geistreich individualisirt, die Bewegungen freier und mannigfaltiger, als bei Perugino vorzukommen pflegt. Die einzige schwächere Figur ist das Christuskind. Die Behandlung nackter Körper liegt so sehr ausserhalb Perugino's künstlerischen Gewohnheiten, dass er, wenn er sich dazu entschliessen muss, leicht in's Leere und Conventiönelle verfällt. — Ein grosser Reiz des Bildes liegt in seinem wunderbar klaren Ton, von dem sich die tiefen, satten Farben der Gewänder leuchtend abheben. Perugino's Colorit übt einen unergründlichen Zauber aus; glut- und lichtstrahlend erinnert es an den geheimnissvollen, intensiven Glanz farbiger Edelsteine. Das geistige Element der Farbe, ihre stimmungserweckende Macht haben die grössten Coloristen nicht mit tieferem

1. St. III. Verständniss aufgefasst. Das zweite Bild, die Jungfrau Nr. 12. mit dem Kinde und zwei h. Frauen, athmet das süsseste, heiligste Sehnen im Ausdruck der sich allerdings sehr ähnlichen, aber mit hohem Liebreiz ausgestatteten Köpfe; in dem wehmüthig auf den Beschauer gerichteten Blick, dem weltvergessenen in sich Versunkensein dieser Gestalten liegt eine Frage, für die es auf Erden keine Antwort giebt. Eine Taufe Christi, die hier demselben Künstler zugeschrieben wird, ist sicher nur aus seiner Schule.

Dem vielgestaltigen Entwicklungsgang der Kunst folgend, sind wir nunmehr zu Raphael, dem Schüler Perugino's, dem Gründer der römischen Schule, gelangt. Es giebt Namen, in denen allein schon alles Lob enthalten ist; einen solchen Namen aussprechen, heisst den Ruhm dessen, der ihn trug, verkünden.

Am 6. April des Jahres 1483 erblickte Raphael zu Urbino das Licht der Welt. Sein Vater Giovanni Sanzio, richtiger Santi, war Maler und zwar ein Künstler von



schönem Talent, von edler, strenger Richtung; er starb aber zu frühe (1494), um auf die Bildung seines Sohnes Einfluss zu nehmen. Noch in den Knabenjahren trat Raphael in Perugino's Werkstätte; mit der ihm im seltensten Masse verliehenen ahnungsvollen Empfänglichkeit eignete er sich dessen Weise an, die überdies seinem eigenen zarten und reinen Sinn vollkommen entsprach. Seine ersten selbstständigen Werke datiren vom Jahre 1500 und zeigen noch die Befangenheit der Schule. Selbst in seinem schönsten Jugendwerk, *lo spozalizio*, ist diese noch nicht ganz überwunden; doch erscheinen hier bereits einzelne Figuren von so lieblicher Heiterkeit und Lebensfrische, wie bei keinem anderen umbrischen Maler. Unmittelbar nach Vollendung dieses Werkes ging der damals einundzwanzigjährige Jüngling nach Florenz. Man müsste seinen Genius besitzen, um die Eindrücke zu schildern, die er dort empfing. Die antiken Werke, womit Lorenzo von Medicis seine Vaterstadt beschenkt hatte, die Schöpfungen der grossen Zeitgenossen mussten wie eine Offenbarung auf ihn wirken. Mit einem Male sah er den engen Kreis künstlerischer Darstellungen, in dem seine bisherigen Vorbilder sich zu bewegen pflegten, zur Unendlichkeit erweitert. Eingegangene Verpflichtungen nöthigten Raphael, Florenz nach wenigen Monaten zu verlassen, aber kaum waren jene erfüllt, so kehrte er auch wieder nach der schönen Arnostadt zurück. Während seines mehrjährigen Aufenthalts daselbst waren es vornehmlich Masaccio's und Leonardo da Vinci's Werke, die eine mächtige Anziehungskraft auf ihn ausübten. Mit fast leidenschaftlicher Vorliebe studirte er sie. Er kannte sich genug um zu wissen, dass eine Natur wie die seine keinen Verlust an ihrer schönen Originalität zu befürchten hatte. Der bereits ganz Italien erfüllende Ruhm des *divino giovine*, wie seine Zeitgenossen ihn nannten, bewog den Papst Julius II., Raphael nach Rom zu berufen. Es war um die Mitte des Jahres 1508; der Künstler war demnach fünfundzwanzig Jahre alt, als er die grossen Arbeiten im Vatican begann. Wie Schönes und Bewundernswerthes Raphael auch früher schon geschaffen hatte, seine grossartigsten und vollendetsten Werke stammen aus der Zeit seines römischen Aufenthalts. Unablässig im Dienst



der Päpste beschäftigt, fand er dennoch Zeit und Musse für eine Reihe anderweitiger Schöpfungen. Bis an das allzu frühe Ende seines Lebens sehen wir ihn fortwährend wachsen, sich zu immer reinerer Höhe aufschwingen. Seine herrlichsten Werke, die Madonna di San Sisto, die „lo spasimo di Sicilia“ genannte Kreuztragung, die Transfiguration stammen aus seinen letzten Lebensjahren. Der geistigen Anstrengung, die er sich zumuthete, konnte keine menschliche Kraft auf die Dauer widerstehen; sein durch rastlose Arbeit erschöpfter Körper erlag dem ersten Anfall der Krankheit, die ihn befiel. Ein bösartiges Fieber raffte ihn in wenigen Tagen hinweg. Ganz Rom trauerte an seinem Sarge, mit fürstlicher Pracht ward seine Leiche bestattet, und weithin, nicht nur durch Italien, sondern wo immer Herzen für die Kunst schlugen, erscholl die Klage um den Einzigen, Unvergesslichen!

Die ganze Fülle von begeisterter Liebe und Bewunderung, die Raphael bei seinen Zeitgenossen fand, zollt ihm, eine seltene Ausnahme, auch die Nachwelt. Drei Jahrhunderte blicken zu ihm empor als zu dem grössten Künstler, den die Erde je getragen hat. Mögen Andere ihm in einzelnen Vorzügen gleichkommen, ja wohl gar ihn überbieten, eine solche Harmonie der Begabung und Bildung, so reine Schönheit und Wahrheit findet sich bei keinem wieder. Dass unter Wahrheit hier nicht die gemeine Wirklichkeit, sondern das Lauschen auf den tiefsten Herzschlag der Natur, das ahnungsvolle Errathen ihres tiefsten Wollens gemeint ist, brauche ich wohl nicht erst zu bemerken. Ueber die Art seines künstlerischen Schaffens hat uns Raphael in seinem bekannten Brief an den Grafen Castiglione so weit aufgeklärt, als ein ähnliches Mysterium überhaupt aufgeklärt zu werden vermag. Er äussert darin, dass er, bei der grossen Seltenheit vollendet schöner Frauen, die Züge eines seiner Phantasie vorschwebenden Gebildes wiederzugeben genöthigt sei. Sein Ideal war aber kein willkürlich erfundenes, kein Conglomerat aller erdenklichen Reize, sondern eine Vision, in der sein eigenes Wesen sich abspiegelte. Darum sehen wir dieses Ideal in genauer Uebereinstimmung mit der rastlosen Fortentwicklung seines inneren Menschen, sich zu immer höhe-



rer Schönheit, leuchtenderem Adel erheben. Raphael ist durch die verschiedensten Bildungsphasen gegangen, aber durch alle seine Werke, welcher Periode sie auch angehören mögen, geht ein Zug, der uns augenblicklich ihren Urheber erkennen lässt. Sein charakteristischer Zug ist die reinste Wahrhaftigkeit, die höchste künstlerische Treue gegen sich selbst. Schon in seinen frühesten Werken erscheint er als der Keim und die Bürgschaft künftiger Herrlichkeit. Ein solches Jugendwerk (vom Jahre 1506) sehen wir hier: die Jungfrau mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes in einer Landschaft, gewöhnlich die Madonna im Grünen genannt. Die Composition ist von unsäglichem Anmuth und Zartheit; nicht minder aber spricht sich in ihr der klare und überlegene Verstand aus, der ein charakteristisches Merkmal des ächten Genius ist. Hier äussert er sich vornehmlich in der vollkommenen Motivirung der Bewegungen, die nicht nur an sich schön, sondern auch in dem gegebenen Falle die einzig richtigen sind. Der Kopf der Madonna ist vom holdesten, jungfräulichen Liebreiz, ihre ganze Bildung, namentlich die zarten Hände, so edel wie das Antlitz; in dem kleinen Christus und Johannes vereinigt sich die Lieblichkeit der kindlichen mit dem Adel einer höheren Natur. Es ist ein süßes Präludium zu späteren Werken, in denen die Schönheit des Colorits, der des Gedankens und der Formen gleichkommt. Hier ist in der übrigens sehr klaren und weich verschmolzenen Färbung noch eine gewisse Befangenheit, Schüchternheit möchte ich sagen, bemerkbar.

Ausserdem besitzt das Belvedere noch eine vortreffliche alte Copie von Raphaels in Madrid befindlicher Kreuztragung. Das Bild erlebte wunderliche Schicksale, bis es an seinen gegenwärtigen Standort gelangte. Ursprünglich für ein palermitanisches Kloster bestimmt, ward es von einem Sturm, in dem Schiff und Mannschaft zu Grunde gingen, an die genuesische Küste geschleudert und dort von Fischern gefunden. Das Bild hatte keinen Schaden gelitten; nach Vasari's Meinung hatten Sturm und Wogen ein solches Meisterwerk nicht zu beschädigen gewagt. Die Nachricht des köstlichen Fundes verbreitete sich schnell

1. St. III.  
Nr. 55.

1. St. III.  
Nr. 53.



und die Mönche von Monte Oliveto zögerten nicht, ihr Eigenthum zurückzufordern. Es wurde ihnen von dem Papst zugesprochen und befand sich zur Zeit, als Vasari seine Biographien schrieb, noch in Palermo. Später kam das Bild nach Spanien und ist jetzt der Stolz des Museo del Rey. — Alles was Raphael gross macht, findet sich in diesem Bilde wieder. Der Heiland, der, unter seiner Qual zusammenbrechend, den Schmerz seiner Lieben tiefer als den eigenen empfindet, Maria—von den Spaniern mit Recht *la virgen del extremo dolor* genannt — in deren Geberde sich leidenschaftliche Zärtlichkeit, herzerreissender Jammer ausspricht, die heiligen Frauen, die Jünger, alle in Thränen aufgelöst, die erbarmungslosen Henkersknechte, der mit stolzer Ruhe die Scene überschauende Repräsentant der römischen Macht, bilden ein Ganzes voll Erhabenheit und weihevoller Schönheit. Da es verhältnissmässig nur Wenigen so gut wird, das in so weite Ferne entrückte Original selbst zu sehen, ist dem Belvedere zu dem Besitz dieser schönen Copie Glück zu wünschen.

I. St. II. Nr. 49. In einem neuerlichst veröffentlichten Aufsatz will Otto Mündler in einem weiblichen Bildniss, hier mit „in der Weise des Giovanni Bellini“ bezeichnet, eine Jugendarbeit Raphael's erkennen. Die Ansicht eines so gründlichen und geistvollen Kenners hat zu grosses Gewicht um hier unerwähnt zu bleiben. Ueber ihre Richtigkeit könnte nur die genaueste Prüfung des Bildes entscheiden. Von Raphael's bezauberndem Schönheitssin trägt das Werk allerdings geringe Spuren; doch ist dieser Umstand allein noch immer kein Gegenbeweis; die Porträts aus seiner ersten Periode zeigen fast durchgängig eine gewisse Trockenheit und Unfreiheit, die dem Bestreben entsprang, das Urbild, wie es in einem abgegrenzten Momente vor ihm stand, mit fast ängstlicher Treue wiederzugeben. Erst später erhob er sich als Porträtmaler zu jener höheren poetischen Wahrheit, die den Totalcharakter zur Anschauung bringt. — Vollkommen begründet scheint mir Mündler's Behauptung, dass jedenfalls Florenz, nicht Venedig, die ursprüngliche Heimath des Bildes sei.

Unter Raphael's zahlreichen Schülern war Giulio Romano, eigentlich Pippi (1492—1546), sein Liebling und



in der That ein trefflicher Künstler, so lange er das Beispiel des Meisters vor Augen hatte. Seine hier befindliche h. Margarethe galt vormals für ein Werk Raphael's; 1. St. III. Nr. 51. neuere Forschungen haben herausgestellt, dass der Entwurf allerdings von diesem, die Ausführung jedoch ganz von Romano's Hand ist. Die Figur der Heiligen ist nicht vollkommen rein in den Formen, das rechte Handgelenk z. B. offenbar zu stark, um so schöner hingegen ihr Ausdruck. Ihre Glaubensinbrunst erinnert an das Wort des Psalmisten: „Du wirst Löwen und Drachen zertreten,“ so furchtlos hält sie dem Ungethüm das Kruzifix entgegen. Vom höchsten Werth ist ferner die Behandlung der Landschaft, deren düsterer, wilder Charakter den Eindruck verstärkt. Andere Bilder von ihm sind: die Attribute der vier Evangelisten, höchst geistvoll componirt und klarer 1. St. III. Nr. 18. im Ton als gewöhnlich, und eine Höllenfahrt Pluto's, von 1. St. III. Nr. 37. schönerer Zeichnung als Färbung. Die Carnation namentlich leidet an jenem unangenehmen Ziegelroth, das bei diesem Künstler häufig vorkommt. Etwas befremdlich ist es, den finstern Höllenfürsten hier in zarter Jünglingsgestalt dargestellt zu sehen.

Ausser einem schönen Werke von unbekannter Hand, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, vertritt hier nur 1. St. III. Nr. 54. noch ein bedeutender Künstler, Polidoro Caldara da Caravaggio (1495 — 1543) die Schule Raphaels. Von ihm sieht man hier eine grau in grau ausgeführte Composition, Procris und 1. St. III. Nr. 30. Cephalus. Da jedoch die fürstl. Liechtenstein'sche Gallerie eine wichtigere Arbeit dieses Malers besitzt, werde ich dort ausführlicher von ihm sprechen.

Mit nur zu gutem Recht darf man behaupten, dass die Schule, die Raphael gegründet hatte, mit ihm zu Grabe ging. Wenige Jahre nach seinem Tod sehen wir sie in völliger Auflösung begriffen. Selbst seine geliebtesten Schüler, Giulio Romano, Perin del Vaga, Gianfrancesco Penni verleugnen alsbald ihr bisheriges Vorbild, um nach einer forcirten Grossartigkeit und Genialität zu streben. Unwiderstehlich fühlt man sich getrieben, dem Grund einer so auffallenden Erscheinung nachzuforschen. Er liegt in dem ungeheuren Einfluss, den Michelangelo auf die jüngeren



Künstler ausübe. Ich glaube, dass selbst dem Grössten gegenüber die Wahrheit an ihrem Platze ist und dass die Ehrfurcht vor einem gewaltigen Genius sich nicht auch auf seine Mängel zu erstrecken braucht. Wahrheit ist es aber, dass Michelangelo's Schöpfungen, mögen sie auch zu dem Bewunderungswürdigsten gehören, was der menschliche Geist jemals hervorbrachte, nichtsdestoweniger den wahren Standpunkt der Kunst verrückt und ganze Geschlechter von der Liebe zum einfach Schönen abgelenkt haben. Es ging wie gewöhnlich: nicht seine wunderbar poetische Conception, nicht die Grossartigkeit seiner Anschauungen, nicht die Meisterschaft, womit er erhabene Gedanken in erhabenen Formen ausprägte, mit einem Worte, nicht sein tiefstes, innerstes Wesen war es, was die Massen für ihn fanatisirte, sondern gewisse Eigenthümlichkeiten, die im Widerspruch mit den bisher giltigen Gesetzen stehend, durch den Reiz der Neuheit wirkten. Ueberwältigt von der Kühnheit, mit der er kolossale Figuren im Raume zusammendrängt, übersah man, dass manche darunter den Geist gleichgiltig, das Herz kalt lässt; im Staunen über die damals so seltene gründliche Kenntniss der Anatomie, die sich in der Zeichnung und Bewegung der Körper ausspricht, vergass man, dass in der Kunst nicht die Wissenschaft, sondern die Schönheit allein rechtmässige Herrscherin ist. Der Taumel wurde immer allgemeiner, er ging so weit, dass man kein Bedenken trug, die edelsten Werke der grossen Kunstperiode mager, trocken, kleinlich und dürftig zu nennen. Erst jetzt, hiess es, sei die Kunst zu ihrer vollen Entwicklung und Herrlichkeit gelangt.

In diesem neuen Style malte nun Giulio Romano, er, der mehr als jeder Andere den Lehren seines hohen Meisters hätte treu bleiben sollen, in Mantua die Titanenschlacht und die Geschichte der Psyche. Die grosse Mehrzahl der Künstler folgte ihm auf dieser Bahn. Es begreift sich. Einen Meister wie Raphael nachzuahmen, dessen Vorzüge in edler Einfachheit, in Empfindung und Ausdruck bestehen, ist nicht Jedermanns Sache, während es bei einigem Talent nicht schwer ist, sich eine Manier anzueignen. Damit wird der Genius, den man sich zum Muster genommen, freilich nicht entfernt erreicht, aber das in



solcher Weise entstandene Werk erinnert immerhin an ihn, ungefähr wie die Caricatur an ein schönes Urbild.

Schon in den dreissiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts sehen wir diese Richtung fast über ganz Italien verbreitet. Nur an zwei Orten stiess sie auf entschiedenen Widerstand: in Venedig und in Ferrara. In der letzteren Stadt durch den Einfluss Garofalo's, eines Schülers Raphael's, der sich dahin zurückgezogen und im Verein mit Dosso Dossi eine Schule gegründet hatte, in welcher die Tradition einer besseren Zeit, wenn auch nicht glänzend, doch mit einer gewissen Treue aufrecht erhalten wurde. Die venetianische Schule war durch den Umstand, dass ihr das Colorit für die Hauptsache galt, vor den Verirrungen des sogenannten grossen Styls geschützt. Wie die venetianischen Politiker die Anmassungen Rom's mit den Worten zurückwiesen: „*Siamo Veneziani, e poi Cristiani*,“ so wollten auch die venetianischen Maler, Michelangelo's Neuerungen gegenüber, vor Allem Venetianer sein und bleiben. Paolo Veronese, dessen Entwicklungsjahre gerade in die Periode fielen, in der die missverstandene Nachahmung, um nicht zu sagen Parodie, Michelangelo's für das Alpha und Omega der Kunst galt, zeigt auch nicht in einem seiner Bilder eine Hinneigung zu der weithin herrschenden Richtung. Von den bedeutenden venetianischen Meistern liess nur Tintoretto sich häufig von dem Strome mit fortreissen, sehr zu seinem Nachtheil, denn mächtig und ergreifend, so lang er der Natur seines Talents, dem Charakter seiner Schule treu bleibt, wird er roh und äusserlich, so oft er Michelangelo's Grossartigkeit nachzuahmen trachtet.

Unter Clemens VIII. und Sixtus V. erreichte der Wahnsinn seinen Höhepunkt. Hier kann nicht mehr von Manier, sondern nur von gräulicher Verwilderung die Rede sein. Niemand quälte sich mehr mit dem Studium der Natur; man malte aus dem Gedächtniss, die Modelle waren abgeschafft. Wie einem Prokrustesbette wurde der ganz conventionellen Weise, die sich ausgebildet hatte, jeder Gegenstand wohl oder übel angepasst; damit Hand in Hand ging die gedankenlose Hast und Flüchtigkeit der Production. Wer am schnellsten malte, galt für den grössten Meister,



Am weitesten brachte es darin der Genuese Cambiasi: er malte mit beiden Händen zugleich.

Nachdem die Grossmannssucht lange genug gedauert hatte, verfiel man darauf, das Höchste der Kunst in dem entgegengesetzten Extrem zu suchen; die Grossartigkeit ward bei Seite gesetzt, man befiess sich vor Allem zierlicher Formen und eines blühenden Colorits. Ein jetzt nahezu verschollener Künstler, Arpino, führte damals das grosse Wort und stellte sich an die Spitze der sogenannten Idealisten. Gegen das Ende des Jahrhunderts bewirkte der weit über Bologna hinaus sich erstreckende Einfluss der Carracci, von denen ich später sprechen werde, wenigstens theilweise eine Wendung zum Besseren. Eine eigentliche römische Schule existirte längst nicht mehr, es gab nur noch zufällig in Rom geborene oder daselbst lebende Maler und diese sah man nun grossentheils sich der Weise dieses oder jenes älteren Meisters anschliessen. Subjective Vorliebe bestimmte ihre Wahl. So finden wir z. B. bei Baroccio (1528—1612), von dem das Belvedere ein gutes Porträt und zwei interessante Copien nach ihm besitzt, eine sehr bestimmte Hinneigung zu Correggio. Die zaubervolle Anmuth, den süssen, geistigen Reiz seines Vorbildes erreicht er freilich keineswegs, ja selbst sein Colorit, wenn auch von verführerischem Schmelz, ist ohne eigentliche Kraft und Wahrheit, aber ein bedeutendes Talent ist er dennoch und ausserdem von einem Fleiss, einer Sorgfalt in der Ausführung, wie sie zu seiner Zeit selten vorkamen.

1. St. III.  
Nr. 42. 11.  
13.

Einer mehr naturalistischen Richtung folgte Domenico Feti (1589—1624). Unter seinen hier befindlichen Werken hebe ich besonders eine in den Formen nicht besonders edle, aber im Ton sehr warme Vermählung der heil. Catharina und ein sehr hübsches, mit feinem Naturgefühl ausgeführtes Genrebild hervor.

1. St. III.  
Nr. 47.  
1. St. III.  
Nr. 10.

Wir kommen nun zu Pietro Berettini, gewöhnlich da Cortona genannt (1596—1669), einem Maler, der im Besitz eines sehr bedeutenden Talentes, dieses Talentes nicht würdig war. Vollkommen gleichgiltig geht er an dem geistigen Theile seiner Aufgaben vorüber; er will nicht überzeugen, rühren, erheben, sondern nur blenden und ge-



fallen. So tritt er uns in seiner zu Abraham zurückkehrenden Hagar, so in seiner Vermählung der h. Catharina entgegen. Die ungewöhnliche Begabung lässt sich darin freilich nicht verkennen, aber wo ist hier ein tieferes Erfassen des Vorwurfs? ein Streben durch andere als bloss sinnliche Mittel zu wirken? — Von Sacchi (1600—1661) sieht man hier mehrere Bilder, aber keines, das an die Grazie und Liebenswürdigkeit seines Lehrers Albani erinnert. — Ein edleres Talent stellt sich uns in Sassoferrato, eigentlich Salvi (1605—1685), dar, der übrigens im Laufe seines langen Lebens fast nur Madonnen malte. Diese Beschränkung auf einen Vorwurf verräth einen bedenklichen Mangel an Phantasie, der überdies durch die beständige Wiederkehr desselben Typus besthätigt wird. Seine hier befindliche Jungfrau mit dem Kinde ist von anmuthiger Bildung und sanfter Milde des Ausdrucks, aber schwach in der Färbung und unschön in den Linien der sich begegnenden Hände.

1. St. III.  
Nr. 33.  
E. II. Nr.  
27.

1. St. III.  
Nr. 22, 26.  
38.

1. St. III.  
Nr. 9.

Eine seinen meisten Zeitgenossen an Reinheit überlegene, aber oft in Sentimentalität umschlagende Empfindung beseelt Sacchi's Schüler Carlo Maratti (1625 bis 1713). Ein grosses Altarbild, der Tod des heil. Joseph, ist stylgemäss componirt und nicht ohne Würde in den Charakteren, im Ausdruck wahr, wenn auch nicht eben ergreifend. Nur die Jungfrau verhält sich gar zu gelassen und gleichgiltig. Der Farbe wäre grössere Intensität, dem Faltenwurf ein grösserer Styl zu wünschen; dagegen ist die Zeichnung, namentlich die kühne Verkürzung der Hauptfigur, vortrefflich. Von Maratti's übrigen Arbeiten ist vorzüglich sein schlafendes Christuskind mit dem kleinen Johannes zu beachten, das sehr liebenswürdig in der Empfindung und von einer bei ihm nicht häufigen Wärme des Tons ist. —

1. St. III.  
Nr. 1.

1. St. III.  
Nr. 20.

Noch einmal, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, trat in Rom ein Künstler auf, der von Begeisterung für die Werke einer besseren Zeit erfüllt, ihnen das eifrigste Studium widmete und auf diesem Wege eine Regeneration der Kunst herbeizuführen strebte. Es war der von deutschen Eltern in Böhmen geborene Raphael Mengs (1728—1779). Durch die Zucht eines tyrannisch strengen,



aber von grossen Anschauungen erfüllten Vaters war er von der Manierirtheit seiner Zeit bewahrt worden; sein Studium waren vor Allem Raphael und die Antike. An ihnen entwickelte sich sein Gefühl für Schönheit, für Würde in der Darstellung, für richtiges Mass in Ausdruck und Bewegung. Mit edlen Gaben hatte ihn die Natur ausgestattet, doch nur, um ihm, in seltsamem Widerspruch mit sich selbst, die höchste, in letzter Instanz entscheidende, zu versagen: die eigentliche schöpferische Kraft, die Originalität, der das Studium nur zur Entwicklung des eigensten Wesens dient. Seinen Werken fehlt die zündende Unmittelbarkeit des Instinctes; statt, wie der Genius pflegt, wahllos das Trefflichste zu ergreifen, ist er, oft ängstlich, bemüht, es zu suchen; zweifelnd und befangen klingt er die Töne an, die, um uns hinzureissen, aus voller, freier Brust schallen müssen. Doch männlich hat er für das Hohe und Schöne gekämpft, sich über die Versunkenheit der damaligen Kunstzustände erhoben, durch sein Beispiel und seine Schriften eine edlere Richtung angebahnt. — Das Belvedere besitzt von ihm mehrere

1. St. III. Nr. 24. bedeutende Werke: eine grosse Verkündigung Mariä, von theilweise brillanter, theilweise schwacher, im ganzen etwas conventioneller Färbung, deren Composition eine gründliche Kenntniss der Stylgesetze bekundet und die durch den Adel und die Zartheit der Charaktere anspricht; ein
1. St. III. Nr. 4. h. Joseph von einem Engel zur Flucht ermahnt, in Bezug auf Zeichnung und Ausdruck vortrefflich, der Heilige von tiefem, kräftigem Ton, der Engel aber wieder von jener glasartigen Transparenz, die der Farbe alle Körperlichkeit nimmt. Sehr tüchtig und würdig ist endlich noch ein h.
1. St. III. Nr. 46. Petrus. Allerdings erscheint die Figur etwas gedrückt, doch ist dies nicht die Schuld des Künstlers, der das Bild für einen höheren Standpunkt bestimmt hatte.

Von Pompeo Batoni (1708—1787), dem Gegner Mengs' und Anhänger der überkommenen Manier, finden wir hier ein nur auf den äusseren Effect berechnetes Bild,

1. St. III. Nr. 28. die Rückkehr des verlorenen Sohnes, und ein nicht ohne Geschick gemaltes, aber jeder tieferen Charakteristik entbehrendes Doppelporträt der kaiserlichen Brüder Joseph I. und Leopold II.



## Oberitalienische Schulen.

### Padua, Ferrara, Palma, Mailand.

Zu den Meistern, welche der Kunst neue Wege erschlossen, gehört der Paduaner Andrea Mantegna (1430—1506), der mächtig zur Verbreitung eines die gesamten Anschauungen kräftig belebenden Realismus beitrug. Ihm ist es vor Allem um Wahrheit zu thun; doch wenn auch bei ihm die Schönheit in zweiter Reihe steht, so schützt ihn doch seine Kenntniss der Antike vor naturalistischen Ausschweifungen. Ihr und den Gesetzen der Perspective hat er ein unermüdliches Studium gewidmet, dessen Resultate seinen Nachfolgern gar sehr zu Gute kamen. — Von diesem Meister sehen wir hier einen h. Sebastian, klein im Format aber von grossartigem Charakter und einen Triumphzug Julius Cäsar's. Der Ausdruck des von Pfeilen durchbohrten Heiligen ist von ergreifender Macht und Schönheit; ein sterbender Sieger steht er auf den Trümmern der antiken Welt. Die streng richtige Zeichnung ist nicht ohne eine gewisse Härte, die Färbung klar, aber etwas trocken. — Von höchstem Interesse ist der Triumphzug, eine kleinere Wiederholung der Composition, die sich, im Grossen ausgeführt, zu Hampton-Court befindet. Die geistvolle Mannigfaltigkeit der Motive, die Pracht und Fülle der Anordnung, das grandiose Formenverständniss bewundernd, begreift man Rubens' Vorliebe für dieses Werk, das er während seines Aufenthalts in Italien copirte. Zwei Dinge sind übrigens darin auffallend: erstens, dass bei diesem Triumphzug der Triumphator selbst fehlt; zweitens, dass die Spolien aus Statuen, Bildern und ähnlichen Gegenständen bestehen,

1. St. VI.  
Nr. 46.  
1. St. VI.  
Nr. 42-45.  
47-50.



die bei Galliens damaligem Culturstand dort sicher nicht zu erbeuten waren.

Ferrara, an sich nicht sonderlich bedeutend, ist nur schwach vertreten. Eine Beschneidung von Mazzolino (lebte um 1520) und zwei Bilder Dosso Dossi's (1479 bis 1560) sind hier die einzigen Musterproben ferraresischer

1. St. III. Kunst. Das Bild Mazzolino's hat in Anordnung und Bewegung grösseres Verdienst als in der Färbung, die im Streben nach Kraft und Frische in grelle Buntheit über-  
 1. St. VI. schlägt. Dosso Dossi's Porträt eines Herzogs von Ferrara  
 Nr. 33. ist eine durchweg gediegene Arbeit und von weit grösserem Belang als sein h. Hieronymus, der, ziemlich vulgär  
 1. St. VI. in den Formen, noch ausserdem jenes rothbraune Colorit zeigt, das die meisten Arbeiten dieses Künstlers verunziert.

Nicht zahlreich, aber von höchstem Werthe sind die Werke der parmesanischen Schule, deren Haupt und Seele, Correggio (1494—1534), uns hier, wenn auch nicht in seiner vollen Bedeutung, doch in seiner ganzen Lebenswürdigkeit entgegen tritt. Einige nennen Francesco Mantegna, Andere den Lombarden Bianchi Ferrari als seinen Lehrer; unzweifelhaft ist, dass die Bilder Leonardo da Vinci's einen entscheidenden Einfluss auf ihn ausübten. Es ist jedoch ein charakteristisches Kennzeichen des Genies, durch das Studium fremder Grösse vor Allem zur Erkenntniss seiner innersten Eigenthümlichkeit zu gelangen, und so schuf sich Correggio, bei der liebevollsten Bewunderung für Leonardo, einen Styl, der nur ihm allein gehört. In seinen Bildern ist Alles Leben und Bewegung, leidenschaftlicher Affect, rückhaltslose Hingebung an den Moment, wie selig oder wie zerreissend dieser sei. Im Colorit, Helldunkel, in magischen Lichtwirkungen kommt ihm nur noch ein Maler gleich: Rembrandt, sonst in allen Stücken sein schroffster Gegensatz. — Dass Correggio im Streben nach Anmuth und Lieblichkeit hier und da in's Manierirte verfällt, dass der Ausdruck seiner Köpfe manchmal etwas nervös Ueberreiztes hat, lässt sich nicht leugnen; doch werden diese einzelnen Ausnahmen durch eine Fülle von Gestalten aufgewogen, vor deren süsser Holdseligkeit kein Herz sich zu verschliessen vermag. Auch seine Farbe ist etwas Eigen-



thümliches. Schon in ihr allein liegt der Ausdruck einer selig erhöhten, von jeder Trübung befreiten Stimmung, und blendend überstrahlt sie, im eigentlichsten Sinne des Wortes, die bei ihm mitunter vorkommende Vernachlässigung der Form.

Von diesem unvergleichlichen Meister besitzt das Belvedere mehrere, verschiedenen Stufen seiner Entwicklung angehörige Bilder, darunter ein Christus mit der Dornenkrone, der, nach der Strenge und Einfachheit der Darstellung zu schliessen, aus einer früheren Zeit stammen dürfte, in der Farbe aber schon von wunderbarem Schmelz, im Vortrag von grosser Meisterschaft ist. In dem Ausdruck des grossartigen Antlitzes liegt eine Hoheit des Schmerzes, den gegenüber nur Ehrfurcht, nicht Mitleid geziemt. —

1. St. VI.  
Nr. 25.

Eine hier Correggio genannte Madonna ist eine verkleinerte Copie der in Neapel befindlichen Zingarella; die Vertreibung der Käufer aus dem Tempel, eine geistvolle, leider unvollendete Skizze. Der h. Sebastian, ein vielfach angezweifelt Bild, hat, abgesehen von der ungemessen schönen Behandlung, so vieles den Meister Charakterisirendes, — ich erinnere nur an den in trunkenen Sehnsucht schwimmenden Blick, das eigenthümliche, sinnlich-schwärmerische Lächeln, — dass ich nicht anstehe, es für ächt zu halten. Ein Heiligenbild ist es schwerlich, eher das Porträt eines fast noch knabenhaften Jünglings, der, wie damals oft vorkam, mit den Attributen seines Namenspatrons gemalt wurde. — Correggio's Hauptwerke hier sind jedoch zwei mythologische Darstellungen, Jo und Ganymed; die erstere von einer mit Worten nicht zu schildernden Schönheit der Formen, Farbe und Beleuchtung, die zweite von solchem Glanz und solcher Klarheit des Tons, von solcher Anmuth in der Bewegung, dass alle Poesie der sinnvollen Mythe daraus tönt und leuchtet.

1. St. VI.  
Nr. 9.

1. St. VI.  
Nr. 11.

1. St. VII.  
Nr. 17.

1. St. VI.  
Nr. 19. 21.

Die Einwirkung Correggio's auf die späteren Künstler war sehr gross, wie ich noch vielfach zu zeigen Gelegenheit haben werde, doch seiner unmittelbaren Schüler sind nur wenige. Als die bedeutendsten derselben nenne ich Francesco Mazzola, gewöhnlich il Parmigianino genannt (1503—1540), und Lelio Orsi (1511



- bis 1588). Des Ersteren sehr bedeutendes Talent war ohne den Stützpunkt eines festen Charakters, es zerflatterte und verfiel allzuhäufig in Koketterie und Unnatur. Am deutlichsten tritt seine ursprüngliche Begabung in seinen Porträts hervor, von denen das Belvedere ein ganz vorzügliches besitzt. Ich meine das Malatesta Baglioni's des florentinischen Feldherrn, der durch seinen Verrath den Untergang der Republik herbeiführte. Das Bild ist von einer bei dem gewöhnlich so flüchtigen Parmigianino erstaunlichen Feinheit der Charakteristik und sorgfältigen Durchbildung aller Einzelheiten der Züge sowol wie des Beiwerks. In dem Ausdruck des Kopfes paart sich erbarmungslose Energie mit tückischer Freundlichkeit, die Haltung ist einfach und vornehm. — Auch dem Selbstporträt des Künstlers begegnen wir hier, das er in einer Anwendung von bizarrer Laune mittelst eines Convexspiegels auf einen Kugelabschnitt malte. In sehr zierlicher Ausführung zeigt es uns ein hübsches, munteres Gesicht, dem Uehermuth und Leichtsinn auf der Stirne geschrieben stehen. Eines von Parmigianino's berühmtesten Bildern ist sein Amor der Bogenschnitzer und in vieler Beziehung rechtfertigt es seinen Ruf; dennoch lässt sich nicht wohl begreifen, dass es lange für ein Werk Correggio's gelten konnte. Ein flüchtiger Vergleich mit den daneben hängenden Bildern dieses Meisters zeigt den weiten Abstand zwischen ihm und seinem Nachahmer. Der Liebesgott hat die langen, überschlanken Formen, an denen man Parmigianino leicht erkennt, in den beiden Genien ist die Lebendigkeit des Ausdrucks bis zur Uebertreibung gesteigert. Gleichwohl liegt ein Schimmer von Grazie und Heiterkeit auf dem Ganzen. Die Färbung ist, wenn auch ohne den geistigen Zauber von Correggio's Colorit, klar und schön, die Modellirung zart und bestimmt.

- Von Lelio Orsi sehen wir hier eine allegorische Figur, die Sanftmuth. Das Bild hat durch starkes Nachdunkeln einen Theil seiner malerischen Wirkung eingebüsst, aber die lebenswürdige Naivetät der Empfindung, die schöne Weichheit des Vortrags sind ihm geblieben und diese genügen, um uns die Bedeutung dieses Künstlers ahnen zu lassen.



In Mailand, der Stätte seines langjährigen Wirkens, ward Leonardo da Vinci zum Begründer einer neuen Kunstweise, die so ganz und gar von seinem Geiste erfüllt war, dass ihre bedeutendsten Träger, Luini und Cesare da Sesto, trotz ihrer lombardischen Herkunft, als Schüler da Vinci's weit mehr den Florentinern beizuzählen sind. Ich habe ihrer am gehörigen Orte gedacht und noch mehr als einmal werden wir ihnen begegnen. — Später war es der mit Leonardo innerlich verwandte Correggio, der in Mailand zu entscheidendem Einfluss gelangte, namentlich in der von Ercole Procaccini gegründeten Schule, aus der nebst seinen Söhnen Camillo und Giulio noch andere bedeutende Künstler hervorgingen. Von Giulio Procaccini 1. St. VI. sieht man hier ein Pieta von nicht besonderem Belang Nr. 34. und eine h. Maria mit dem Kinde, einem Engel und dem E. III. Nr. kleinen Johannes, eine anmuthige, mit feiner malerischen 27. Empfindung ausgeführte Composition. In derselben Schule wurde auch Gian Battista Crespi, da Cerano genannt (1557—1633), gebildet, dessen Streben jedoch, wie sein grosses Altarbild beweist, nicht sowohl auf sinnlichen 1. St. VI. Glanz und Reiz als auf Ernst, Kraft und Würde gerich- Nr. 18. tet war, während ein Werk seines frühverstorbenen Soh- 1. St. VI. nes und Schülers Daniele (1600—1630) durch das Ge- Nr. 16. wicht, das auf den Glanz der Beleuchtung, die zarte Behandlung des Helldunkels gelegt wird, wieder ein mit Vorliebe betriebenes Studium des grossen Meisters von Parma verräth.

Auch eine bedeutende, hier freilich nur durch ein kleines Bild vertretene Künstlerin hat die lombardische Schule aufzuweisen: Sofonisba Anguisciola (1530—1620), eine Schülerin Bernardo Campi's. Ihr Selbstporträt zeich- 1. St. VI. net sich durch Feinheit des Naturgefühls und eine zu ihrer Nr. 30. Zeit höchst seltene Schlichtheit der Darstellung aus.

### Bologna.

Aus der mit der umbrischen verwandten älteren Schule von Bologna besitzt die kais. Gallerie nur ein Werk, aber in diesem eine Perle von köstlichstem Werthe: eine Madonna 1. St. V. Nr. 18.



mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und zwei Heiligen von Francesco Raibolini, Francia (1450 — 1517) genannt. Ueber den Bildungsgang dieses Meisters ist wenig bekannt; man weiss nur, dass er ursprünglich Goldschmied war und erst in reiferen Jahren sich der Kunst widmete. Sein erstes bedeutendes Gemälde soll aus dem Jahre 1490 herrühren. Dass Perugino einen starken Einfluss auf ihn ausübte, ist unzweifelhaft, seine geistige Selbstständigkeit aber ward dadurch nicht beeinträchtigt; eine Natur von nicht zu trübender Reinheit und Wahrhaftigkeit, stellte er nur dar was er selbst empfand. Sein Ideal ist mild, fromm und zart, wie das des Perugino, aber minder schwärmerisch und sensitiv; heiliger Friede, freudige Demuth treten bei ihm an die Stelle unstillbaren Sehnsens und Schmachtens. Eines hat er als Künstler vor Perugino voraus: den wehevollen Ernst, der bei Jenem mitunter einem handwerksmässigen Fleiss weichen musste. Wie hoch ihm die Kunst über allen egoistischen Rücksichten stand, beweist die selbstvergessene Begeisterung für Raphael's Grösse, der er in einem schönen Sonett Worte lieh. Das in Rede stehende Bild ist eine seiner herrlichsten Schöpfungen, der vollendetste Ausdruck milder Hoheit und jenes Friedens, den die Welt nicht geben kann. Das Colorit hat allerdings nicht Perugino's Glut und Tiefe, dafür aber eine Klarheit, einen sanften Schmelz, wie sie gerade zu dem Charakter des Ganzen passen. In dem Relief der Figuren, dem Faltenwurf, bekundet sich eine Technik, über die man staunt, wenn man bedenkt, dass der Künstler sich dieselbe erst in den Jahren erwerben musste, in denen sie, im gewöhnlichen Lauf der Dinge, schon vollkommen ausgebildet und bewältigt zu sein pflegt.

Von Francia zu den Carracci ist ein ungeheurer Sprung. Um ihn nicht zum *Salto mortale* zu machen, muss ich den Leser an die Stellen erinnern, in denen ich (im Abschnitt über die römische Schule) den unmittelbar nach dem Tod der grossen Meister hereinbrechenden Verfall zu schildern versuchte.

Die Verwilderung war nach und nach zu einem Grade gediehen, der eine Reaction nothwendig herbeiführen musste. Die Vorkämpfer derselben waren Lodovico Carracci und



seine Vettern Agostino und Annibale, Männer von unbestreitbarem Talent, die aber in der früheren Glanzzeit doch nur einen secundären Rang eingenommen hätten. Jetzt gelangten sie, Dank den veränderten Verhältnissen, zum höchsten Ruhm. Ihr wahrhaftes und grosses Verdienst besteht darin, dass sie mit einem ihrer Zeit sehr fremden Ernst sich dem Studium der älteren Meister zuwendeten und mit dem Muth der Ueberzeugung ihre Bewunderung für jene Unsterblichen aussprachen.

Sie fanden gleichgesinnte Anhänger und gründeten eine Schule, welche sie *academia degli desiderosi* nannten. Schon in diesem Namen lag eine Kriegserklärung gegen den herrschenden Tagesgeschmack, ein sehnächtiges Heraufbeschwören einer besseren Zeit. Das Streben der Carracci ging vornehmlich dahin, die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Schulen zu verschmelzen und jeder ihren charakteristischen Hauptzug zu entlehnen. Man möchte mitunter glauben, es sei ihnen weniger um Vollkommenheit als um Vollständigkeit zu thun gewesen. Wie dem auch sei, sie hatten einen ungeheuern Erfolg. Es ist in der Kunst wie im Leben; je grösser die Anarchie, um so dringender macht sich die Nothwendigkeit von Regel und Gesetz geltend. Freudig begrüsst man die Neuerung, die darauf ausging, jeder Art von Schönheit nachzustreben, jedes Uebermass zu vermeiden, keinen Meister slavisch zu copiren, aber jedem sein Bestes abzulernen. Bald hatte sich der Ruhm der Carracci über ganz Italien verbreitet; sie galten für die Wiederhersteller der Malerei, die Reformatoren der Kunst. Von der Opposition, die sich bald gegen sie erhob, werde ich später zu sprechen Gelegenheit haben; vorerst muss ich den Grund angeben, der ihre Anstrengungen, die Kunst dauernd zu heben, nothwendig vereiteln musste. Er lag in dem falschen Princip der Schule.

Das Studium der grossen Meister soll und kann nur ein Bildungsmittel sein. Wird es als letzter Zweck betrachtet, so tritt erkältende Absichtlichkeit an die Stelle des warmen, lebenzeugenden Lebens, und um die Möglichkeit einer gesunden Fortentwicklung ist es geschehen. In einer auf solcher Basis ruhenden Schule kann sich kein eigentlicher Styl bilden, denn nur aus der durch die In-



dividualität des Künstlers bedingten Auffassung der Natur geht dieser hervor. Nicht als ob die Carracci das Studium der Natur geradezu vernachlässigt hätten. Theoretisch verfochten sie seine Nothwendigkeit mit grossem Eifer, in der Praxis jedoch begnügten sie sich allzu oft damit, die Natur aus zweiter Hand zu empfangen. Statt Empfindungen, Leidenschaften, Vorgänge so darzustellen, wie sie sich in ihrem eigenen Innern spiegelten, entlehnten sie für dieselben häufig eine fremde Ausdrucksweise. Darum haben ihre meisten Bilder etwas Gemachtes, Bewusstes, Absichtliches; ohne Naivetät ist aber auch keine wirkliche Originalität denkbar. Dies erklärt, warum die Carracci trotz vieler glänzender Gaben und des edelsten Wollens, den Verfall doch nur für eine kurze Weile zurückdämmen, nicht aber eine neue Kunstära eröffnen konnten.

Von Lodovico Carracci (1555—1619), dem Grün-

1. St. V. der der Schule, sehen wir hier zwei Bilder, einen h. Fran-  
Nr. 20. ciscus in seiner Zelle, tüchtig gemalt, aber von mässigem

1. St. VI. Ausdruck, und eine Venus im türkischen Geschmack. Wahr-  
Nr. 2. scheinlich schwebte ihm, während er damit beschäftigt war,

Michelangelo vor, dessen grossartige Formenfülle aber bei ihm zur schwerfälligen Derbheit wurde. Im Ganzen überwogen bei Lodovico Geist, Einsicht und Kenntnisse die künstlerische Kraft, sein Hauptverdienst liegt in seiner Thätigkeit als Lehrer. Eigentliches Talent besass sein Vetter Annibale (1560—1609) in weit höherem Grade, zugleich eine grössere Ursprünglichkeit der Empfindung,

1. St. VI. die sich manchmal, wie hier in seiner Grablegung, bis zum  
Nr. 13. Pathos steigert. Auch die Verzückung des h. Franciscus

1. St. VII. ist, obgleich unschön in den Motiven, von nicht geringer  
Nr. 47. Kraft des Ausdrucks. In seinem Christus mit der Sama-

1. St. VI. ritanerin zeigt er sich zugleich als höchst geistvoller Land-  
Nr. 12. schaftsmaler. Weniger erquicklich ist seine Venus mit

Adonis; die Figuren haben etwas unleidlich Prätentiöses, sie wissen sehr wohl, dass sie vor einem Publicum stehen und thun ihr Möglichstes, diesem zu gefallen. Auch in der Anordnung zeigt er sich nicht so geschickt wie gewöhnlich; die Köpfe sind so gewendet, dass die Nase unverhältnissmässig lang erscheinen muss. Die Färbung ist schön und kräftig, die Behandlung der Landschaft mei-



sterlich. Warmes Lob verdient seine, mit grossem Fleiss 1. St. VI.  
ausgeführte Copie von Raphaels Jesaias. Nr. 6.

Agostino Carracci (1558 — 1601), Annibale's älterer Bruder, widmete sich vornehmlich der Stechkunst und hat im Ganzen nicht viele Bilder hinterlassen. In demjenigen, 1. St. V.  
welches wir hier von ihm sehen, tritt uns eine wahrhafte Nr. 17.  
Künstlernatur entgegen. Schon die Einfachheit, mit der es componirt ist, ist ein bedeutsames Moment; in der Schule, der Agostino angehört, pflegte man sich gewisser Effectmittel nicht leicht zu begeben. Die Figur des heil. Mönchs, dem in lichter Höhe ein geflügeltes Kreuz erscheint, ist von einer Tiefe der Empfindung, einer Innerlichkeit, wie man sie nur selten bei den Bolognesen findet. Schön ist sein Antlitz freilich nicht, ja nicht einmal edel, insofern damit die classische Reinheit der Formen gemeint ist, aber welche Inbrunst, welche leidenschaftliche Hingebung an das Göttliche athmet dieses todtenbleiche, von extatischer Sehnsucht überhauchte Gesicht! Einen wirkamen Gegensatz zu dem auf's höchste gesteigerten Gefühlsleben des Heiligen bildet der im Hintergrund schlummernde Klosterbruder, ein Repräsentant der lieben Gewöhnlichkeit, die durch kein Wunder aus ihrer Dumpfheit aufgerüttelt wird. Unberufene Hände haben diesem edlen Werke arg mitgespielt; die jedenfalls nach dem Tod des Künstlers vorgenommene Anstückelung des untern Theiles ist so ungeschickt ausgefallen, dass die Falten nicht übereinstimmen und der Heilige überdies in einem Habit von solcher Länge nicht gehen könnte.

Die Carracci haben eine grosse Anzahl Schüler gebildet, von denen mehr als einer in der Folge als ihr glücklicher Nebenbuhler auftrat, keinen aber mit so ungeheuerem Erfolge, wie Guido Reni (1575—1642).

Seltene Gaben waren diesem Künstler geworden, reges Gefühl für Anmuth und Schönheit, ein instinctartiges Verständniss der Farbe- und Lichtwirkung, eine, wenn auch nicht grossartige, doch ungemein reiche Phantasie, eine Leichtigkeit der Darstellung, wie sie nur bei sehr Wenigen vorkommt. Und alle diese köstlichen Gaben wurden einer unseligen Leidenschaft geopfert: dem Dämon des Spiels.



Die Summen, die Guido Reni durch seine Arbeiten gewannen, zerrannen ihm in den Händen. Gleichgiltig ertrug er die Verluste; er äusserte, so lange er Finger habe, lasse sich das leicht wieder gut machen. Aber wie gross auch seine Leichtigkeit im Schaffen war, den Riss konnte sie doch nicht ausgleichen, der entstehen musste, wenn der Erwerb von Wochen in einer Nacht vergeudet wurde. Leichtsinn und Flüchtigkeit mochten von Haus aus in seiner Natur liegen, nach und nach wurden sie auch seines Talentes vollkommen Herr. Von Schulden erdrückt, innerlich zerfahren und untergraben, malte er mit der handwerksmässigsten Hast und Indifferenz und sank immer tiefer, bis er endlich, von allen Freunden verlassen und aufgegeben, siebenundsechzig Jahre alt, zu Bologna starb.

- Der höchst ungleiche Werth seiner Arbeiten ergibt sich aus dem Gesagten von selbst. In den Bildern aus seiner früheren Zeit sehen wir ihn von einem schönen Streben erfüllt, die Composition ist sorgfältig abgewogen, die Charaktere sind, wenn auch nicht erhaben, doch edel und sinnig, der Farbenton tief und kräftig. Solcher Art
1. St. V. ist seine Taufe Christi, ein vorzügliches Werk, dessen  
Nr. 1. Ernst und Würde nur durch den leeren und pretiösen Ausdruck einer Nebenfigur einigermaßen beeinträchtigt wird. Diesem Bilde gegenüber hängt eine Darstellung im Tempel, geschickt gruppirt, reich an anmuthigen Motiven, aber nachlässig in der Zeichnung und von schattenhaft verblasstem Colorit. Ohne Liebe für seine Schöpfungen kümmerte sich Guido Reni wenig darum, wie sie wohl später aussehen würden. Nur auf die augenblickliche Wirkung bedacht, bediente er sich bei der Farbenmischung sehr häufig der *terra verde*, die allerdings sehr weiche, angenehme Töne giebt, sich aber schnell verflüchtigt und dann ein fahles, grünliches Grau zurücklässt. Besonders auf-
1. St. V. fallend ist dies bei einer Madonna mit dem Kinde; hier  
Nr. 25. sind die Verbindungsfarben gänzlich verblasst und schminkartig hebt sich das Roth der Wangen von der leichenhaften Carnation. Besser erhalten, oder vielmehr ursprünglich
1. St. V. mit grösserer Sorgfalt gemalt, ist ein grosses Bild, die vier  
Nr. 15. Jahreszeiten. Noch andere Werke Guido Reni's sind in diesem Saale vereinigt: ein reuiger Petrus, ein David,



eine kokette Sibylle und ein etwas weichliches, aber mit grosser technischer Meisterschaft gemaltes Ecce homo.

Auch Guercino, eigentlich Barbieri (1590—1666), gehört zur Schule der Carracci; sie war sein Ausgangspunkt, wenn er auch später der Manier des Caravaggio bedeutenden Einfluss auf sich gestattete. Von den fünf Bildern, welche das Belvedere von ihm besitzt, ist der h. Johannes in der Wüste ohne Frage das bedeutendste. Besonderen Adel in der Auffassung, eine grosse geistige Macht kann man dem Bilde zwar nicht nachrühmen; der Ausdruck des Heiligen ist düster und fanatisch, die Formengebung gewöhnlich. Im Technischen hingegen ist das Werk von seltener Gediegenheit, die strenge Zeichnung, die intensive Kraft des Colorits und der Beleuchtung, die plastische Abrundung der Formen des höchsten Lobes würdig. Das Landschaftliche, auf das in der Schule der Carracci überhaupt grosses Gewicht gelegt wurde, ist auch hier grossartig aufgefasst und der poetischste Theil des Bildes. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, in zwei Darstellungen, wirkt namentlich durch die treffliche Behandlung und die virtuose, bereits dem Caravaggio nachgeahmte Vertheilung des scharf einfallenden Lichtes. 1. St. V. Nr. 19. 1. St. V. Nr. 30. 32.

Ein kleines Bild von Francesco Albani (1578—1660), dem Maler der Grazien und Amorinen, gehört, wenn es wirklich von ihm herrührt, nicht zu seinen vorzüglichen Arbeiten. Wir werden diesen Künstler, der sich in einer Zeit der Nachahmung eine naive Originalität und Selbstständigkeit, wenn auch nur in einem beschränkten Kreise, zu bewahren wusste, in der fürstl. Liechtenstein'schen Gallerie viel genügender vertreten sehen. 1. St. III. Nr. 49.

Von zwei andern Schülern der Carracci, Giovanni Lanfranco und Bartolommeo Schidone, ist wenig Erhebliches vorhanden. Schidone (im Jahre 1616 jung gestorben) gehört übrigens nur bedingungsweise zu den Bolognesen; schwankend und unsicher, neigt er sich bald ihnen, bald Correggio, bald Caravaggio zu. Sein Christus in Emaus entspricht ganz und gar dem rohen Naturalismus des Letzteren. Auch diesen Künstler lernt man in der Liechtenstein'schen Gallerie von einer ohne Vergleich günstigeren 1. St. V. Nr. 14.



1. St. V. Seite kennen. Lanfranco's Vision zweier heiliger Einsiedler  
Nr. 2. ist nahezu decorativ gehalten und löst das Problem, mit dem grössten Aufwand von Geberden keinen Gedanken und keine Empfindung auszudrücken.

- Unter den späteren Bolognesen ist der aus Guido Reni's Schule hervorgegangene Guido Cagnacci (1601 bis 1681) der vorzüglichste, und namentlich seine sterbende  
1. St. VI. Cleopatra ein Werk von mehr als gewöhnlicher Bedeutung. Nicht Alles daran ist zu loben. Die Hauptfigur ist zu klein und zu mädchenhaft, in den Köpfen begegnet man demselben Typus, das Costume oder vielmehr der Mangel daran ist unvereinbar mit dem Prunk eines üppigen Hofes. Dies Alles lässt sich nicht leugnen und dennoch fühlt man sich von dem Bilde angezogen, so wahr und ächt ist darin der Ausdruck des Schmerzes und der Bestürzung, so zart und schön die Durchbildung der Formen, so klar und harmonisch das Colorit, das bei grosser Weichheit doch nicht in's Weichliche verfällt.

- Ein im Colorit schönes, im Ausdruck allzu absichtliches Madonnenbild von Carlo Cignani (1628—1729) und  
1. St. V. Nr. 3. einige Bilder von Marcantonio Franceschini (1648—1729), einem Schüler des Vorigen, nebst anderen minder erheblichen Werken, beschliessen die lange Reihe von Bildern aus der bolognesischen Schule. In einem gewissen Zusammenhang mit ihr steht auch Mattea Preti, il Calabrese genannt (1633—1699), insoferne er von Domenichino und Guercino die erste Anleitung empfing; später nahm er sich Caravaggio zum Vorbild. Von Domenichino's edler Innerlichkeit ist bei ihm nicht die leiseste Spur zu finden; an Guercino erinnert er mitunter durch sein Bestreben, den Hauptmoment seiner Bilder auf die Beleuchtung zu legen, doch ist im Vergleich mit ihm der keineswegs schwärmerische Guercino noch immer ein überschwänglicher Idealist. Wie ferne ihm jede höhere Auffassung, jede  
VI. edlere Empfindung fehlt, beweist sein ungläubiger Thomas, der trotz des ungemein kräftigen Tones und brillanten Lichteffectes durch die wüste Gemeinheit der Charaktere geradezu anwidert.

Eine ihm verwandte Richtung, d. h. die Lust am Gemeinen, an der rohen Wirklichkeit, zeigt sich auch bei



dem Genuesen Bernardino Strozzi, il cappuccino oder auch  
il prete genovese genannt (1581—1644), dessen hier be-  
findliche Bilder bei unleugbarer Kraft und geschickter  
Technik jedem Begriff von Schönheit und Würde Hohn  
sprechen. Der Naturalismus, dem sie ausschliesslich hul-  
digen, bildet das Grundprincip der neapolitanischen Schule,  
mit der wir uns nun beschäftigen wollen.

1. St. VI.  
Nr. 1. 3. 10.



## Neapolitanische Schule.

Da das Belvedere keine Werke der älteren neapolitanischen Kunst besitzt, ist unter der obigen Bezeichnung jene Malergruppe zu verstehen, deren Haupt der Lombarde Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569 — 1609) ist. Aus der untersten Volksclasse hervorgegangen, erlernte Caravaggio das Maurerhandwerk und lernte dabei die Frescomalerei kennen. So ward er sich seines künstlerischen Berufes bewusst. Er ging nach Mailand, um dort zu studiren, fand jedoch nirgends Aufnahme; von Geldmitteln entblösst, ohne die nöthigsten Vorkenntnisse und zum Ueberfluss von einer an Tollheit grenzenden Heftigkeit des Charakters, wurde er von verschiedenen Meistern zurückgewiesen und musste sich allein forthelfen. Auf diese Weise bildete er sich eine Manier, deren Energie und Rohheit seinem innersten Wesen vollkommen entsprach. Später begab er sich nach Venedig und studirte dort hauptsächlich die Werke Giorgione's; hierauf nach Rom, wo die Noth ihn zwang, in Arpino's Atelier Arbeit zu nehmen. Es war eine wunderliche Ironie des Zufalls, den fanatischen Naturalisten mit dem gelecktesten aller Manieristen zusammenzubringen. Was nicht ausbleiben konnte, trat ein: der Zwang, den Caravaggio eine kurze Weile seinem Naturell angethan hatte, rächte sich durch ein um so heftigeres Hervorbrechen desselben, bald standen er und Arpino einander als Todfeinde gegenüber. Wie gross die Kluft zwischen beiden Gegnern auch scheinen mag, in einem Punkte gleichen sie sich auf's Haar: die unbefangene Auffassung der Natur, das Verlangen sie in ihrer ewigen Wahrheit darzustellen, war dem Einen so fremd wie dem Andern, Caravaggio that ihr nur in anderer Weise Gewalt an. Selbst das Licht musste sich seinem System bequemen und, um ihm zu dienen, erst durch eine Retorte



gehen. Die Wände seines Ateliers waren schwarz gemalt, nur durch eine schmale Oeffnung an der Decke durfte das Tageslicht hereindringen, um einzelne Gegenstände möglichst scharf zu beleuchten, während die übrigen im tiefsten Dunkel blieben. Der Hang zum Unwahren hatte sich der Geister so ganz bemächtigt, dass man eine Manier nur aufgab, um in die entgegengesetzte zu verfallen.

Caravaggio's revolutionäres Treiben war aber nicht bloß gegen die sogenannten Idealisten, sondern auch gegen die Carracci gerichtet, deren Unterricht er früher eine kurze Zeit genossen hatte, nur ganz kurz, denn seinen regellosen Geist musste ihr eklektisches Vorgehen ganz und gar anwidern. Manchen ihrer Schüler zog er zu sich hinüber und fand überhaupt grossen Anhang. Vollständiger Bruch mit jeglicher Tradition, Hintansetzung aller Regeln, Verachtung aller Vorbilder, — so lauteten seine Dogmen. Dass diese neue Theorie den Einsichtigen und Gemässigten ein Gräuel sein musste, erräth sich leicht, die Menge jedoch liess sich von ihr blenden. Zudem hatte Caravaggio ein besonderes Mittel, seine Gegner zum Schweigen zu bringen; er pflegte jeden Tadel mit einem Degenstich zu beantworten. Ein Zweikampf, in dem er seinen Widersacher tödtete, zwang ihn Rom zu verlassen. Er ging nach Neapel, wo er die glänzendste Aufnahme fand und einen zahlreichen Kreis von Schülern um sich versammelte. Die Wildheit seines Charakters trieb ihn auch von Neapel fort. Nach manchen Irrfahrten kehrte er nach Rom zurück. Auf Grund einer früher gegen ihn erhobenen Anklage wurde er dort in den Kerker geworfen, den er als ein gebrochener Mann wieder verliess. Bald darauf fand der Ruhe-lose Ruhe im Grabe.

Diesen wüsten Lebensgang überschauend, fühlt man, dass das Innere des Menschen sein Schicksal ist. Alles Unglück, das Caravaggio traf, war durch die eigenste Natur des Mannes bedingt, mit der seine künstlerische Richtung nothwendig zusammenhing. Hoheit, Milde, Adel darf man bei ihm nicht suchen, sein ganzes Wesen ist eine Verneinung dieser Eigenschaften. Wohl aber besitzt er andere grosse Gaben, die es unmöglich machen, gleichgiltig an ihm vorüberzugehen: eine Unmittelbarkeit der Auffassung, eine



Macht des Ausdruckes, die sich manchmal zum erschütternden Pathos erhebt, ein Colorit von tiefster Glut und Kraft, eine seltene Meisterschaft in der Anwendung der Lichteffecte. Ohne Brutalität läuft es freilich auch dabei nicht ab; die Beleuchtung ist nicht immer gehörig motivirt, die feineren Uebergänge fehlen, blendende Helle und schwarze Schatten sind oft grell nebeneinander gestellt; die Totalwirkung ist aber dennoch eine so mächtige, dass sich ihr nicht leicht Jemand entzieht.

- Das bedeutendste seiner hier befindlichen Bilder ist
1. St. III. die Madonna vom Rosenkranz. Maria, das Kind in den Armen haltend, steht auf einem Thron, zu beiden Seiten desselben die Heiligen Dominicus und Petrus von Verona, Rosenkränze an das unten kniende Volk vertheilend. Die Madonna, obgleich weder schön noch fromm, ist nicht ohne eigenthümlich grossartigen Ernst, das Kind von auffallend gemeiner und hässlicher Bildung. Der eigentliche Schwerpunkt des Bildes liegt aber in den beiden Heiligen, die von unübertrefflicher Wahrheit und Kraft des Ausdrucks sind. Dass es eine edlere Andacht, eine reinere Frömmigkeit gibt, als sich in diesen von Leidenschaften durchfurchten Zügen ausspricht, wird Niemand bestreiten, aber die düstere Gluth des Fanatismus kann nicht lebendiger wiedergegeben werden. Bedenkt man, dass der eine der beiden Heiligen der Gründer der Inquisition ist, dass der zweite ein Opfer des Eifers wurde, mit dem er Mailand mit der neuen Institution beglücken wollte, so wird man jenen Ausdruck vollkommen gerechtfertigt finden. Die untere Gruppe kann man kaum componirt nennen, so planlos und ohne Rücksicht auf Schönheit der Linien sind die Figuren hingestellt, alle aber lebendig bewegt, von grosser individueller Bestimmtheit und energischem Ausdruck.

Trotz seiner spanischen Geburt zähle ich Giuseppe Ribera, lo Spagnoletto genannt (1588—1656), zur neapolitanischen Schule, denn unbedingt und rückhaltslos schloss er sich ihr an. In San Felipe, bei Valencia geboren, erhielt er seine erste Bildung von Ribalta, kam aber schon in seiner Jugend nach Neapel, wo Caravaggio sein Lehrer wurde. Er nahm dessen Weise um so bereitwilliger in sich auf, je mehr sie mit seinen eigenen Anschauungen zusammen-



stimmte. Eine Reise, die er später nach Rom, Modena und Parma machte, schien zum Wendepunkt für ihn werden zu sollen. Begabt wie er war, begriff er die Herrlichkeit der grossen Meister, studirte ihre Werke und suchte sich vornehmlich den Styl Correggio's anzueignen. Doch kaum nach Neapel zurückgekehrt, verfiel er wieder in seine früheren Gewohnheiten und malte wieder in Caravaggio's Weise. Die Vorzüge und Fehler des Letzteren finden sich bei ihm, nur etwas abgeschwächt, ohne den Rückhalt eines eben so starken, dämonischen Naturells. An wilder Glut und Energie bleibt er hinter seinem Lehrer zurück, lässt sich dafür aber auch nicht so häufig zu cynischer Rohheit hinreissen. Mehr zu seinem Vorthail als in grösseren Compositionen erscheint er in einzelnen Figuren, Studienköpfe u. dgl.; hierin hat er oft Treffliches geleistet. Eine solche Darstellung ist seine Reue des h. Petrus. Das Motiv des Kopfes, ohne gerade edel zu sein, ist mindestens nicht gemein, der Ausdruck des Schmerzes, reuiger Zerknirschung ergreifend wahr, die Gewandung mit grösserer Sorgfalt behandelt als bei den Naturalisten gang und gäbe war. Sehr zu beachten sind ferner seine Brustbilder zweier alter Philosophen.

1. St. VII.  
Nr. 39.E. III. Nr.  
20. 21.

Aus Ribera's Schule ging Salvator Rosa (1615 bis 1673) hervor, ein grosses, reiches Talent, das sich bald einen eigenthümlichen Styl schuf. Das abenteuerliche Leben dieses Künstlers gleicht einem Roman. Phantastischen Sinnes, stets nach Neuem verlangend, trieb er sich in allen Schichten der menschlichen Gesellschaft herum, griff bald nach diesem, bald nach jenem Gewerbe und lernte die Fluth wie die Ebbe des Glückes kennen. Dass eine ähnliche Erscheinung von den Philistern, mit denen jede Zeit gesegnet ist, angefeindet werden musste, versteht sich von selbst, aber alle Verleumdungen können nicht zwei Thatsachen umstossen, welche die Kraft und Tüchtigkeit seines Charakters verbürgen: sein Gefühl für die Würde der Kunst, seine Treue für sein Vaterland. In einer Zeit, die ganz Neapel im Staube vor den spanischen Unterdrückern sah, verschmähte er es, Ruhm und Lohn aus der Hand der fremden Gewaltherrscher zu empfangen; während Andere die Kunst nur als ein lucratives Handwerk be-



- trieben, sah er in ihr den höchsten Inhalt seines Lebens. Er hat sich in den verschiedensten Fächern versucht und in jedem Ungewöhnliches geleistet. Nicht nur sein Talent, auch seine gründliche, vielseitige Bildung, die fast allen neapolitanischen Malern fehlte, sicherte ihm die Ueberlegenheit über sie. Das Belvedere besitzt von ihm nebst
- E. IV. Nr. 12. einer grossen römischen Reiterschlacht von höchst geistvoller Composition und ausserordentlich schöner Färbung,
1. St. III. zwei kleinere Schlachtbilder voll feuriger Leidenschaft und  
Nr. 56. 57. Bewegung, ferner zwei Landschaften. Der unheimliche
1. St. III. Dämmerton der einen steht in tief empfundenem Einklang  
Nr. 34. mit dem düsteren, melancholischen Charakter der Gegend.
1. St. III. Noch bedeutender ist die zweite, in der das Landschaftliche  
Nr. 36. die Scenerie für einen besonderen Vorgang ist. Ein Krieger, der h. Wilhelm, wie der Catalog angiebt, liegt, mit Händen und Füßen an einem Baum gebunden, der in einsamer Oede emporragt. Die Legende ist mir unbekannt, aber der schwärmerisch fromme Ausdruck des Gefesselten, der die Hände zum Gebet gefaltet hält, berechtigt zu der Annahme, dass es sich hier um eine freiwillig übernommene Busse handle. Figur und Landschaft sind von tief poetischer Wirkung. Prachtvoll ist endlich das Bild eines auf
1. St. VII. sein Schwert gestützten Kriegers und doppelt interessant,  
Nr. 38. weil Salvator Rosa nur selten einzelne Figuren malte.
- Zwei Landschaften von Scipione Compagno (zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts), einem Schüler Salvator Rosa's, zeichnen sich durch geschickte Anordnung und treffliche Färbung aus. Die eine, ein Ausbruch des
- E. III. Nr. 4. Vesuv, ist in jenem fahlen Dämmerchein gehalten, der  
E. III. Nr. 5. grossen Naturkrisen voranzugehen pflegt. Die zweite, hell und sonnig beleuchtet, hat eine sehr unerquickliche Staffage: den Märtyrertod des h. Januarius und seiner Gefährten. Es war kein glücklicher Einfall, diese Henkerscene mitten in den Glanz und Reiz des Frühlings hineinzustellen; sieht man aber davon ab, so wird man das Geschick in der Composition, den schönen, klaren Ton, die sehr fleissige Ausführung anerkennen müssen. Auch die zahlreichen Figuren sind mit Ausnahme einiger weniger, die an tanzmeisterlicher Zierlichkeit laboriren, im Ganzen entsprechend bewegt.



Luca Giordano (1632—1705) erscheint hier mit nicht weniger als dreizehn Bildern. Eine ansehnliche Zahl, doch für ihn, den Schnellmaler, noch immer eine mässige. — Ursprünglich ein Schüler Ribera's ging Giordano später zu Cortona über, bildete sich aber schliesslich zum Eklektiker aus. Schon in seiner Kindheit suchte sein habgieriger Vater sein grosses Talent nach Möglichkeit auszubeuten. Die väterliche Mahnung, die ihm unablässig in die Ohren tönte: „*Luca, fa presto!*“ blieb ihm als Beinamen sein Lebelang. Er ist ihr nachgekommen; es giebt schwerlich einen Maler, der eine solche Unzahl von Werken zu Stande brachte. Natürlich gingen bei dieser leichtsinnigen Hast die höheren Gaben, die er besass, zu Grunde. Ungemein geschickt im Nachahmen der verschiedensten Meister begnügte er sich mit dieser untergeordneten Fertigkeit und malte Bilder, deren Figuren bald diesem, bald jenem seiner Vorgänger entlehnt sind. Dennoch bricht durch diese schleuderische Hast manchmal der Strahl der ursprünglichen Begabung, und schmerzlich bedauert man dann, dass einem so reichen Talent keine grössere Würde des Charakters, keine edlere Auffassung der Kunst beigegeben war. Er selbst mag Aehnliches empfunden haben, denn mehr als einmal warnte er jüngere Künstler vor seinen eigenen Wegen. — Von den erwähnten dreizehn Bildern sind die meisten recht eigentliche Dutzendwaare, eines hingegen ein Werk von wirklicher Bedeutung, sein Sturz der Engel.<sup>1. St. VII. Nr. 44.</sup> Allerdings stösst man auch hier auf ein Plagiat: der Erzengel Michael erinnert im Motiv des Kopfes und der Bewegung ganz und gar an den Raphael'schen im Louvre. Dennoch zeigt das Bild, was Giordano bei grösserer Sammlung hätte leisten können, denn eine originelle schöpferische Kraft spricht sich in der Gruppe der Verdammten aus. Der Ausdruck ohnmächtiger Wuth und grimmiger Verzweiflung in diesen Figuren ist von erstaunlichster Tiefe und Wahrheit, die Zeichnung in den gewaltsamsten Stellungen, schwierigsten Verkürzungen frei und sicher, das Colorit trefflich und meisterlich die Beleuchtung, die sich von dem Goldglanz des oberen Theiles bis zu dem dunklen röthlichen Schatten des unteren harmonisch abstuft.

---



## Französische Schule.

Die französische Kunst ist in der fürslich Eszterházy'schen Gallerie um so viel vollständiger vertreten, dass ich es für angemessen halte, eine allgemeine Charakteristik derselben auf später zu versparen. Für jetzt sei nur bemerkt, dass Franz I., obgleich von den besten Absichten beseelt, der Kunst seiner Heimath einen schlimmen Dienst erwies, als er italienische Maler nach Frankreich berief. Durch die Aufdrängung eines fremden Elementes ward sie in ihrer natürlichen Entwicklung gehindert; statt die höchste geistige Blüthe eines Volkes zu entfalten, verkümmerte sie zu einem Treibhausgewächs. — Leonardo da Vinci, der erste und ohne allen Vergleich grösste Künstler, den Franz für seine Pläne gewann, übte keinerlei Einfluss aus. Als einundsiebzigjähriger Greis kam er nach Frankreich; in diesem Alter unternimmt man nicht mehr die künstlerische Erziehung eines Volkes. Später berief der König den Florentiner Rosso. Dieser, wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, ein arger Manierist, liess sich vor Allem angelegen sein, die Franzosen nach seinem Sinn zu civilisiren, d. h. den sogenannten grossen akademischen Styl in Frankreich einzuführen. Es gelang ihm vollkommen. Nach wenigen Jahren verstanden sich seine französischen Schüler so gut darauf, Michelangelo's Grossartigkeit zu parodiren, als wenn sie ihr ganzes Leben jenseits der Alpen zugebracht hätten.

Während der Hof und die Menge von diesen Neuerungen entzückt waren, gab es jedoch noch immer einzelne Künstler, die sich nicht von ihnen beeinflussen



liessen und an der älteren Tradition oder vielmehr an Wahrheit und Natur festhielten. Der vorzüglichste unter diesen Opponenten ist J a n e t, eigentlich F r a n ç o i s Clouet, der ungeachtet seiner Weigerung, den neuen Theorien zu huldigen, bei Heinrich II. und Carl IX. hoch in Gunst stand. Von ihm sehen wir ein Porträt in ganzer 1. St. VI. Figur des letzteren Fürsten; es trägt die Jahreszahl 1563, Nr. 46. wurde also neun Jahre vor der Bartholomäusnacht gemalt. Eine eigenthümliche Melancholie liegt in den jugendlich weichen, aber der jugendlichen Frische entbehrenden Zügen; in den dunkeln, tiefliegenden Augen scheint jeder Freudenstrahl vor der Zeit erloschen; es ist das Antlitz eines vom Schicksal Gezeichneten. Die höchst gediegene Ausführung lässt vermuthen, dass Clouet Gelegenheit hatte, Holbein zu studiren. Die zarte Modellirung, der warme gelbliche Fleischton, die vornehme Unbefangenheit der Repräsentation erinnern vielfach an den grossen deutschen Meister, von dem so manches Werk den Weg von England nach Frankreich fand. Das Colorit ist kräftig, schön und wahr, die Haltung geistvoll und einfach, die Stoffmalerei meisterhaft.

Später wurden keine Italiener mehr nach Frankreich berufen, sondern junge französische Künstler auf Staatskosten nach Italien geschickt. Aus ihnen wurden dann die jeweiligen Hofmaler und Directoren der Kunstanstalten gewählt. Im Jahre 1627 gelangte Simon Vouet, ein ganz äusserlicher, oberflächlicher Eklektiker, zu dieser Stelle. Da das Belvedere kein Bild von ihm besitzt, habe ich mich hier nicht mit ihm zu beschäftigen; auch erwähne ich seiner nur, weil er das unverdiente Glück hatte, die meisten bedeutenden französischen Maler des grand siècle, Lesueur, Lebrun, Mignard, Valentin, seine Schüler zu nennen.

Von dem in Rom jung gestorbenen Valentin (1600 bis 1634) sieht man einen Moses vor dem brennenden 1. St. III. Dornbusch, ein tüchtig gemaltes, in der Auffassung etwas Nr. 43. rohes Bild. Der Gleichgiltigkeit für Schönheit und Adel der Form nicht minder als dem tiefen kräftigen Ton und dem schweren Schatten merkt man es an, dass Valentin während seines Aufenthaltes in Italien sich vor Allem Ca-



- ravaggio zum Vorbild nahm. Lebrun (1619—1690) hat  
 1. St. gr. C. hier eine kleine Auferstehung Christi, die, wenn auch ohne  
 Nr. 46. wärmere Empfindung und religiöse Stimmung, durch styl-  
 volle Composition und reinere Formengebung einen guten  
 Eindruck macht. Ein sehr gutes, wirksam beleuchtetes  
 1. St. VI. Bild ist Pierre Mignard's (1610—1695) heil. Antonius der  
 Nr. 41. Einsiedler.

Eine eigenthümliche Stellung in der französischen Kunst nimmt Nicolas Poussin (1594—1665) ein, jedenfalls ein Künstler ersten Ranges, wenn auch in ihm der Denker und Dichter den Maler entschieden überwiegt. Er ging frühe nach Rom und blieb mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode dort. Mehr noch als den Werken der grossen italienischen Kunstperiode wandte er der Antike ein unablässiges Studium zu; was er vor Allem anstrebte, war ihre Grösse, ihr Ernst, ihre Reinheit. Eine der Zeitströmung so schnurstracks zuwiderlaufende Richtung musste auf harten Widerstand stossen. Jahre vergingen, bevor Poussin die verdiente Anerkennung fand. Als sie ihm endlich zu Theil wurde, blieb sein Einfluss doch nur auf Wenige beschränkt, die, seine Ueberzeugung theilend, sich ihm anschlossen. Gegen das Jahr 1640 berief Ludwig XIII. ihn nach Frankreich; widerstrebend folgte er diesem Rufe und in der That war seines Bleibens in der Heimath nicht lange. Des Kampfes mit unwürdigen und neidischen Nebenbuhlern wie Vouet, Fouquières u. A. müde, kehrte er nach Rom zurück, das er bis zu seinem Tode nicht wieder verliess.

Poussin ist der erste Vertreter jener antikisirenden Kunstweise, die durch die Parteileidenschaft der Republikaner begünstigt, zu Ende des folgenden Jahrhunderts in Frankreich zur allgemeinen Herrschaft gelangte; bei ihm ist sie, unvermischt mit anderen Elementen, das nothwendige Ergebniss seines künstlerischen Naturells, seiner von grossartigem Ernst erfüllten Anschauungen. Minder gross als sein geistiges Vermögen war seine malerische Begabung; er zählt zu den Malern, deren Werke durch den Kupferstich eher gewinnen als verlieren, weil in diesem die immer höchst geistvolle Composition vollkommen zur Geltung gelangt und der fehlende Reiz der Farbe und Be-



leuchtung nicht vermisst wird. Nur in sehr vereinzeltten Fällen steht ihm auch dieser zu Gebot; dann allerdings kommt so Treffliches zu Stande, wie hier seine Plünderung des Tempels von Jerusalem. Mit der ihm eigenthümlichen Strenge des Styls, mit seiner dramatischen Kraft, die alle Einzelvorgänge mit der Gesammthandlung verknüpft, vereinigt sich darin eine grössere Individualisirung der Figuren und eine kräftigere, ansprechendere Färbung als meist. Einer von Poussin's wesentlichsten Vorzügen, die vollkommene Beherrschung des Stoffes, zeigt sich in der bewundernswerthen Einsicht, mit der in dieser tumultuarischen Scene alles Verworrene, Unklare vermieden ist und jede Episode zur Verstärkung des Gesamteindrucks dienen muss. Von merkwürdiger Schönheit ist die Figur des Titus, der bestürzt die Flammen aus dem Heiligthum empor schlagen sieht, während seine Krieger, nur auf Beute bedacht, die Goldgeräthe und Kostbarkeiten, darunter den siebenarmigen Leuchter, aus dem Tempel schleppen. — Das zweite Bild stellt die Heilung des Lahmen durch die Apostel Petrus und Johannes vor. Trefflich in der Anordnung, von würdevollem Ernst in den Charakteren, kommt es dem eben besprochenen Meisterwerke dennoch nicht gleich; die Figuren haben etwas Statuarisches und die Färbung ist trocken.

E. II. Nr. 4.

1. St. III. Nr. 39.

Jacques Stella (1596—1657), trotz seines italienischen Namens ein Franzose, zeigt sich in seinem Urtheil Salomonis als ein treuer, doch nicht sonderlich talentirter Anhänger Poussin's. Seine Schule ist in der stylvollen Anordnung, der strengen Zeichnung zu erkennen, aber seine Mängel, die hier nicht durch die Macht des Geistes aufgewogen werden, treten wie in einem Vergrößerungsspiegel hervor. Den überdies nicht schönen Figuren fehlt das individuelle Leben und die trübselige Einförmigkeit des Colorits macht den Eindruck noch unerquicklicher.

E. II. Nr. 5.

Ungleich bedeutender ist ein anderer Schüler N. Poussin's, sein Schwager Gaspard Dughet (1613—1675), gewöhnlich Poussin genannt, der als Landschaftler eine hervorragende Stellung einnimmt. Edles Naturgefühl, Bestimmtheit der Formen und Schönheit der Linien zeichnen ihn aus. Seine meisten Bilder athmen eine grossartige



1. St. II.  
Nr. 30.  
1. St. II.  
Nr. 45.

Schwermuth, die sich mitunter düster, aber nie sentimental und weichlich äussert. Der Schule treu, aus der er hervorging, liebt er es, antike Bauten oder Ruinen in seinen Landschaften anzubringen; eben so oft treibt es ihn, den wilden Kampf der Naturkräfte in seinen Bildern darzustellen. Unter denen, die man hier von ihm sieht, spricht sich seine Eigenthümlichkeit in einer wunderbar poetischen Landschaft mit dem Grabmal der Cäcilia Matella und in einer Gewitterlandschaft von gewaltigster Stimmung und Wirkung am schönsten aus. Leider haben seine Bilder so stark nachgedunkelt, dass der bei den Landschaften so wesentliche Reiz der Färbung darunter sehr gelitten hat.

Ein höchst bedeutender Künstler, dessen edler Realismus sich allen Verlockungen der Zeit gegenüber siegreich behauptete, ist Philipp de Champagne oder Champaigne (1602—1674). N. Poussins classische Strenge, seine philosophische Vertiefung sind ihm fremd; in Bezug auf Unmittelbarkeit der Empfindung und Naturwahrheit hingegen übertrifft er diesen Meister, vor dem er überdies eine grössere malerische Begabung voraus hat. Obgleich in Brüssel geboren, gehört Champagne insofern zur französischen Schule, als er den weitaus grössten Theil seines Lebens in Frankreich zubrachte. Dort bildete er sich einen eigenthümlichen Styl und eignete sich eine höhere Eleganz an, ohne der Naturwahrheit seiner heimathlichen Kunst zu entsagen. Er ist einer der wenigen Künstler jener Zeit, denen die Manier, mochte sie vermeintliche Grossartigkeit oder Zierlichkeit anstreben, nichts anhaben konnte. Eines kam ihm dabei zu Hilfe: seine vorwiegende Thätigkeit als Porträtmaler, die ihn zu beständiger Naturbeobachtung nöthigte. Im Porträt kommt ihm kein französischer Maler gleich, und sehr zu bedauern ist es, dass uns hier nicht Gelegenheit geboten ist, ihn von dieser, seiner glänzendsten Seite kennen zu lernen. Doch wenn er auch nicht allen Anforderungen der Historienmalerei gerecht werden kann, so verläugnen sich doch auch in ihr seine schönen, charakteristischen Vorzüge nicht. Sein Adam und Eva bei Abels Leiche wirkt durch Wahrheit der Empfindung, geistreiche Mannigfaltigkeit der Motive und fein erdachte

1. St. I.  
Nr. 2.



Züge, wie z. B. der Gegensatz zwischen dem Schmerz der Aeltern und der harmlosen Unbefangenheit der mit einem Vogel spielenden Kinder. Die Ausführung ist durchaus gediegen, das Colorit wahr und kräftig, die Formengebung, namentlich in der übrigens zu jugendlichen Eva, schön und rein. — Sehr entsprechend und rührend, dabei von edlem Schwung der Linien, ist ein zweites Bild, eine ster-

E. II. Nr.  
9.

Noch zweier französischer Künstler des siebzehnten Jahrhunderts habe ich zu erwähnen: Jacques Callot (1594—1635) und Jacques Courtois (1621—1676), nach seiner Heimath le Bourguignon genannt. Der Erstere, ein genialer Humorist von unerschöpflicher Erfindungsgabe und der grössten Vielseitigkeit, hat sich namentlich als Zeichner und Kupferstecher einen Namen erworben, der mit den berühmtesten in der Kunstgeschichte fortleben wird. Die Malerei hat er nur wenig gepflegt und deshalb auch ihre technischen Schwierigkeiten nie vollkommen bewältigt. Bilder von ihm sind so selten, dass das hier befindliche, ein Jahrmarkt in einer kleinen italienischen Stadt, doppeltes Interesse einflössen muss. Alle drolligen und charakteristischen Vorgänge einer solchen Scene sind mit geistreichster Laune aneinander gereiht, die zahllosen winzigen Figürchen höchst zierlich und geschmackvoll ausgeführt. Schade, dass das wohl von jeher schwache Colorit nunmehr bis zur Unscheinbarkeit verblichen ist. In Jacques Courtois (1621—1676) lernen wir einen Schlachtenmaler von seltener Trefflichkeit kennen. Ein Schüler M. Cerquozzi's, den die Italiener Michelangelo delle battaglie nennen, trieb es ihn, das rasche, feurige Soldatenleben nicht blos darzustellen, sondern selber mitzumachen. Er nahm Kriegsdienste; indessen scheint ihn dieser Beruf nicht lange gefesselt zu haben, denn später finden wir ihn als Jesuiten in Rom. Doch ob Soldat oder Geistlicher, er war und blieb vor Allem Künstler. Vom Getümmel der Welt zurückgezogen, beschäftigte er sich in seinem stillen Ordenshause damit, die Erinnerungen an seine Kriegsjahre in Kunstwerken festzuhalten. Nebst einem kleinerem besitzt das Belvedere von ihm zwei grosse Reitertreffen, deren leidenschaftlich bewegte Composition die wirksamen Stützen

2. St. III.  
Nr. 65.1. St. VII.  
Nr. 15. 18.



einer ungemein schönen Färbung und frappanten Beleuchtung hat. Hie und da begegnet man wol einzelne Flüchtigkeiten, aber leicht vergisst man sie über der Naturwahrheit und Unmittelbarkeit, die das Ganze durchweht.

Die französische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts ist im Belvedere nur sehr unvollständig repräsentirt. Zwei Porträts von Rigaud (1659—1743), worunter das eines hohen Geistlichen von besonderem Werth, ein kleines Bild von Watteau (1684—1721), von geistreicher Pinsel-  
1. St. VI. führung und zierlich in der Behandlung der Details, aber  
Nr. 28. E. II. Nr. 20. unschön in den Linien der seltsam verschobenen Figur, einige Marinen von Manglard (1688—1762) und eine mit grosser Kenntniss des Effects gemalte Ansicht von Rom von seinem berühmten Schüler Joseph Vernet (1714—1789), sind die einzigen Werke, welche sich aus dieser Epoche hier vorfinden.

---



## Spanische Schule.

Der betäubende Mangel an Werken spanischer Kunst in dieser sonst so reichen Gallerie ist doppelt auffallend, wenn man bedenkt, wie lange Fürsten aus dem Hause Habsburg in Spanien herrschten. Ausser einigen Bildern von Velasquez, darunter allerdings drei Meisterwerke, einem guten Porträt von Alonzo Sanchez Coello, einem anderen von unbekannter Hand, einem in venetianischer Weise gemalten Wunder Christi von Pedro Orrente und einer mittelmässigen Copie nach Murillo, die hier dem grossen Meister fälschlich zugeschrieben wird, besitzt das Belvedere kein Werk, das von der Blüthe spanischer Kunst Zeugnis ablegte. Unwillkürlich fragt man sich: warum hat Carl VI., als er seinem französischen Nebenbuhler weichen musste, nicht wenigstens einen Theil der im Palaste zu Madrid und im Escorial befindlichen Kunstschatze nach seiner deutschen Heimath entführt? Da auch seitdem nichts geschah um jene bedauerliche Lücke auszufüllen, halte ich es für das Beste, die übersichtliche Darstellung des Entwicklungsganges der spanischen Kunst für die Besprechung der an spanischen Bildern ungewöhnlich reichen Gallerie des Fürsten Eszterházy zu versparen und beschränke mich darauf, hier nur einfach die im Belvedere enthaltenen Bilder dieser Schule anzuführen.

Diego Velasquez (1599—1660), der zweitgrösste unter den spanischen Malern, als Porträtmaler einer der grössten aller Schulen und Zeiten, erscheint hier mit mehreren Bildnissen und einem Studienkopf. Für die Aechtheit sämmtlicher ihm zugeschriebenen Bilder möchte ich



nicht eintreten, insbesondere scheint mir der Studienkopf für Velasquez, der bei aller Naturtreue immer eine edle Haltung bewahrt, zu chargirt im Ausdruck, zu derb in der Mache. Ganz herrlich hingegen, unzweifelhafte Schöpfungen seiner Hand, sind die Porträts zweier kleiner Infantinnen und ein, grösseres Bild, das die Familie des Malers und ihn selbst in eben so geistvoller als ungezwungener Gruppierung darstellt. An Reiz, Wahrheit und künstlerischer Vollendung stehen sich diese Bilder gleich, doch ist das letzterwähnte insofern von noch grösserer Wichtigkeit, als es vor jenen den Vorzug einer reicheren Composition voraus hat. Im Vordergrund sieht man die Frau des Künstlers von ihren Kindern und Verwandten umgeben, im Hintergrund, der sich zu einer Gallerie verlängert, ihn selbst, eine vornehme Dame zur Thüre begleitend. Nichts kommt dem lebensvollen Reiz dieser Figuren gleich; ihre heitere Unbefangenheit ist das Sichgehenlassen edler Naturen, die nichts zu verbergen, über nichts zu täuschen haben. Die Kinder namentlich sind von einer Naivität und Liebenswürdigkeit, wie man sie nur noch bei Murillo findet. Nie hat es einen Künstler gegeben, dem das Gesuchte, Absichtliche, ferner lag. Er will nur Wahrheit, reine Wahrheit, aber der angeborne Adel seiner Natur schützen ihn davor, diese, wie andere Realisten, im Zufälligen und Trivialen zu suchen. Die grösste Bestimmtheit verbindet sich bei ihm mit der bezauberndsten Weichheit; statt zu zeichnen, malt er; nicht durch Linien, durch Farben gibt er die Umrisse an. — Die Scenerie ist ein Meisterwerk für sich: ihre Ausschmückung verräth eine Künstlerwohnung, ihr gediegener Reichthum die bevorzugte Stellung, welche Velasquez am Hofe Philipp's IV. einnahm. Die ungemeine Gunst, deren Velasquez sich bei diesem Monarchen erfreute, erklärt das seltene Vorkommen seiner Bilder diesseits der Pyrenäen. Weitaus die meisten seiner Arbeiten sind im Besitz der spanischen Krone verblieben. Was die Verschmolzenheit der Töne, das Verständniss der Luft- und Linienperspective, die Vertheilung des Lichtes betrifft, können sich nur äusserst wenige Künstler mit Velasquez messen. Mit Recht sagt sein Landsmann Moratin von ihm, er habe die Luft zu malen verstanden.



Der Katalog nennt Alfons Sanchez Coello (1515 bis 1590) einen Schüler des Antonio Moor. Möglich, dass er auch bei diesem Künstler, der einige Zeit in Spanien lebte, gelernt; sein schönes weibliches Porträt scheint mir jedoch weit mehr ein eifriges Studium der Venetianer zu beurkunden; nicht minder ein übrigens flacher gemaltes Porträt von einem unbekannten Künstler. Das Bild Pedro Orento's (1550—1644) zeigt ein unbedingtes Eingehen auf die Weise seines Lehrers, Jacopo Bassano.

E. III. Nr.  
29.E. III. Nr.  
28.E. IV. Nr.  
18.



## Deutsche Schulen.

Schon in der Einleitung zu diesem Buche erwähnte ich als eines beklagenswerthen Uebelstandes, dass die Besucher dieser Gallerie erst nachdem sie die Malerei in ihrer herrlichsten Entwicklung kennen lernten, zu den Anfängen der deutschen Kunst gelangen. Die Misslichkeit dieser Anordnung habe ich nie lebhafter empfunden als jetzt, da ich meine Leser einladen muss, mir aus einer Welt der Schönheit und des Glanzes auf ein Gebiet zu folgen, das solchen Schmuckes allzu oft entbehrt. Besässe das Belvedere eben so viele italienische als deutsche Bilder aus frühester Zeit, so liesse sich an jenen nachweisen, dass die Unbeholfenheit der Anordnung, die Dürftigkeit des Styls, die Härte der Umrisse nicht etwa blos der alt-deutschen, sondern überhaupt jeder erst im Werden begriffenen Kunst ankleben; auch die griechische hat nicht anders begonnen. Bleibt man dieser Thatsache eingedenk, erwägt man ferner, unter wie viel ungünstigeren Bedingungen unsere alten deutschen Meister arbeiteten, so wird man nicht von ihnen fordern, dass sie die Kluft der Zeiten hätten überspringen sollen. Man wird sie um ihres treuen Strebens willen ehren, und ihnen nach Pecht's glücklichem Ausdruck, über ihrem gewissenhaften Suchen gerne ihr Finden vergeben. Unter ihnen waren Auserwählte des Geistes, Lieblingssöhne der Natur, aber die Barbarei ihres Zeitalters hielt ihren Genius in Banden; ihre Kraft erschöpfte sich in dem Bemühen, sich die zum Ausdruck ihres Gedankens nöthigen Werkzeuge zu schaffen; sie ahnten die Vollendung und konnten sie nicht erreichen.



Nur höchst dürftige Angaben über das Leben und Wirken der älteren deutschen Meister sind auf uns gelangt; meistens beschränken sie sich auf ihr Geburts- und Todesjahr, oft bleibt man selbst darüber im Ungewissen und muss sich statt von beglaubigten Daten von Conjecturen leiten lassen. Eben so schwer ist es, die Genesis der deutschen Kunst Zug für Zug anzugeben. Fast gleichzeitig entstanden an verschiedenen Punkten Deutschlands Schulen, die, auf dieselbe byzantinische Tradition gestützt, Jahrhunderte lang im engen Verband mit einander blieben, dieselben Gegenstände in innerlich verwandter Weise behandelten und auch im Technischen, mit geringen Abweichungen, gleichen Schritt hielten. — Wie eben gesagt, ist der Ursprung der deutschen wie der italienischen Kunst auf Byzanz zurückzuführen. Als im neunten Jahrhundert bilderfeindliche Kaiser auf dem Throne des oströmischen Reiches sassen, flüchteten sich viele Künstler nach Italien und Deutschland, wo sie bei weltlichen und geistlichen Fürsten Aufnahme und Beschäftigung fanden. Andere folgten ein Jahrhundert später der griechischen Prinzessin Theophania, der Gemalin Otto's II. Von dieser Zeit an herrschte in Deutschland in Architektur, Sculptur und Malerei der byzantinische Styl ausschliesslich vor. Hiezu kam noch die Einnahme von Constantinopel durch die Kreuzfahrer (1204). Die Ritter, die mit Balduin ausgezogen waren, die Mönche, die sein Heer begleiteten, brachten griechische Heiligenbilder in die Heimath zurück und trugen dadurch das Ihre zur Verbreitung dieser Kunstrichtung bei. Doch schon im vierzehnten Jahrhundert ist ein entschiedenes Abgehen von ihr zu bemerken und zum ersten Male regt der selbstständige germanische Kunsttrieb die Schwingen. Der hieratische, symbolische Styl, die überkommenen Typen werden aufgegeben, das Trachten nach Naturwahrheit tritt an ihre Stelle. Wenn man die deutschen Gemälde aus dem vierzehnten Jahrhundert noch immer byzantinisch nennt, so geschieht dies nur, weil sie in Tempera auf Goldgrund gemalt sind. Im Uebrigen haben sie die Fesseln der Tradition abgestreift und zeugen von dem Streben nach jener künstlerischen Freiheit, deren Vorkämpfer in Italien Giotto war.



Die ältesten Bilder des Belvedere stammen aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts und gehören der böhmischen Schule an, die jedoch nicht sowol eine eigentliche Schule als vielmehr eine Künstlercolonie gewesen zu sein scheint. Die meisten Maler, aus denen sie bestand, waren von Carl IV. nach Böhmen berufen worden, um die von ihm erbaute Burg Carlstein mit Gemälden zu schmücken. Unter den dort thätigen Künstlern werden Theodorich oder Dietrich von Prag, die Elsasser Wurmser und Kuntze und Thomas von Mutina genannt. Den Letzteren reclamiren die Czechen als ihren Landsmann, deutsche Kunsthistoriker hingegen erklären ihn für einen Italiener, der den latinisirten Namen seiner Vaterstadt angenommen hatte.

2. St. I. Nr. 1. Von ihm befindet sich hier ein kleines Altarbild mit der heil. Jungfrau auf dem Mittelfeld, Sanct Wenzeslaus und Sanct Palmatius auf den Seitenflügeln; das Ganze auf gemustertem Goldgrund. Die Darstellung ist rein zuständlich, ohne Beziehung der Figuren zu einander; Geberde und Ausdruck ruhig ernst. Das Colorit, obgleich noch ohne Naturwahrheit, ist frei von jenen bald ziegelrothen, bald grünlichen Fleischtönen, die den Anblick byzantinischer Bilder so unerfreulich machen; die Zeichnung ist, bei sichtlicher Befangenheit, minder hart als bei vielen gleichzeitigen Arbeiten.

2. St. I. Nr. 37. 43. Sehr merkwürdig sind zwei grössere Bilder, die dem Theodorich von Prag zugeschrieben werden. In den Köpfen liegt ein würdiger und milder Ausdruck, in den massigen Formen gewissermassen ein Protest gegen die Dürre und Schärfe der Byzantiner. Die Färbung hat etwas Bleiernes. In der Ausführung der Nebendinge tritt bereits ein gewisses Streben nach Illusion hervor.

2. St. I. Nr. 106. Noch bedeutender ist Wurmser's Christus am Kreuz, an dessen Fuss Maria und der heil. Johannes stehen. Der Grund des Bildes ist grau und nur zu dem Heiligenschein um die Köpfe Gold verwendet. Das Colorit nähert sich mehr der Natur und stimmt in seiner Düsternheit zu dem Charakter der Scene. Die Figuren haben etwas Schwerfälliges und Gedrücktes, die Zeichnung der Hände und Füsse ist sehr mangelhaft, der Ausdruck der übrigens unschönen Köpfe hingegen von ergreifender Wahrheit.



Trotz aller Unvollkommenheit macht das Bild durch die religiöse Empfindung, die es beseelt, einen tiefen Eindruck.

Eine dauernde Blüthe war der Kunst in Böhmen nicht beschieden. Zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts entbrannten die Glaubenskämpfe, die mehrere Generationen hindurch das Land zerrütteten. Erst im siebzehnten Jahrhundert, unter Rudolf II., wurde Prag wieder der Sammelpunkt für zahlreiche Künstler, denen wir im Laufe dieser Darstellung begegnen werden.

Wenige Jahrzehnte später als die böhmische blühte die kölnische Schule, die durch ihre beiden grössten Meister Wilhelm und Stephan unvergänglichen Ruhm erwarb und unberechenbaren Einfluss auf die Kunst der Nachbarländer ausübte. Von dem Focus Köln gingen die Strahlen nach den verschiedensten Richtungen aus; am Rhein, in Westphalen, in Oberdeutschland, in den Niederlanden bildeten sich Schulen von grösserer oder geringerer Wichtigkeit, die bedeutendsten in Nürnberg, Augsburg, Ulm und Colmar.

Aus der oberdeutschen Schule ist eine Anbetung der heil. drei Könige, auf der das Kind, wie auf vielen gleichzeitigen Darstellungen, bekleidet erscheint. Die Zeichnung ist schwach, das Colorit von einförmiger Helle, der Goldgrund noch beibehalten. In eine etwas spätere Zeit (Mitte des 15. Jahrhunderts) fällt ein Christus am Kreuz von D. Pfenning, einem Maler, dessen Name sonst nirgends vorkommt, und als dessen Heimath Oesterreich angenommen wird. Die figurenreiche Composition ist ziemlich verworren und ohne eine Spur von Liniengefühl, in der Bewegung der einzelnen Figuren fehlt es jedoch nicht an glücklichen Motiven, die freilich meist nur angedeutet sind. Am schwächsten ist natürlich die Behandlung der nackten Theile; die Einsicht in den Bau des menschlichen Körpers war jener Zeit noch fremd. — Gleichfalls von einem österreichischen Künstler sollen vier, mit der Jahreszahl 1491 bezeichnete Passionsbilder herrühren, die trotz vieler Härten in der Zeichnung und eines fahlen Colorits in soferne Beachtung verdienen, als der Maler dabei sichtlich von dem Studium der Natur, freilich einer unschönen und gemeinen, ausging.

2. St. I.  
Nr. 39.2. St. II.  
Nr. 81.2. St. II.  
Nr. 2. 3. 4.



2. St. I.  
Nr. 80.

Nicht zu übersehen ist ein kleines Bild, das Momente aus der Kindheit Jesu darstellt und mit Johannes Aqvila bezeichnet ist. Der Katalog verlegt das Wirken dieses Künstlers in die ersten Decennien des 15. Jahrhunderts, während andere Kenner bei diesem Künstler ein bestimmtes Eingehen auf Dürer'sche Motive wahrnehmen wollen, zwei Behauptungen, die sich chronologisch nicht vereinbaren lassen. Ich möchte die erstere für die richtige halten; der alterthümliche Charakter des Bildes, das verschiedene Momente vereinigt, der Goldgrund, die genrehafte Naivetät der Auffassung weisen entschieden auf eine frühere Zeit zurück.

2. St. I. Nr. 3. Dem Friedrich Herlin (1492) verwandt, nennt der Katalog einen Christus am Kreuz, das Maria, Johannes, die h. Catharina und der h. Sebastian umstehen. Ein Schüler des älteren Rogier van der Weyden verpflanzte Herlin die niederländische Kunstweise in seine schwäbische Heimath und fand bald zahlreiche Nachahmer. Auf ähnliche Einflüsse weist auch der warme, gesättigte Farbenton des in Rede stehenden Bildes hin. Die Anordnung hingegen ist ziemlich unbeholfen, die Zeichnung schwach, der Ausdruck ungleich. Nur Maria und Johannes scheinen den Jammer der Scene zu empfinden, während die heil. Catharina und eine männliche Figur, angeblich der heil. Sebastian, meines Erachtens der Donator, theilnahmslos daneben stehen, der Letztere nicht einmal sicher auf seinen Füßen. Diese beiden Figuren tragen das Zeitcostüm, die beiden anderen langwallende Gewänder mit scharfbrüchigen Falten.

2. St. I. Nr. 107. Eine mit dem österreichischen Wappenschild versehene Anbetung der heil. drei Könige hat so sehr gelitten, dass sie sich der Beurtheilung entzieht. Gleichfalls aus 2. St. I. Nr. 111. 112. früherer Zeit, doch weit besser erhalten, ist ein Altarbild mit zwei Flügeln, welches das Hinscheiden der heil. Jungfrau und verschiedene Heilige darstellt. Die Gruppe des Mittelfeldes ist, bei vielen Zeichnungsfehlern in den einzelnen Figuren, gut zusammengehalten, auf den Seitenflügeln der heil. Christoph von schlichter Kraft, die jungfräuliche Märtyrin nicht ohne Lieblichkeit des Ausdrucks.

Unter den rheinischen Schulen, die zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, erhob sich die zu Colmar,



Dank ihrem grossen Meister Martin Schongauer, auch Schön genannt, zu vorwiegender Bedeutung. Leider begegnet man hier nur seinem Namen; es scheint erwiesen, dass das ihm hier zugeschriebene Bild ein Werk des älteren Rogier von der Weyden ist. Ich werde seiner in dem Abschnitt über die niederländische Schule erwähnen. Von Johann Largkmair (lebte um 1488), einem Schüler Schongauer's, sieht man hier ein kleines Altarbild mit zwei Flügeln, das durch edle, wenn auch magere Formen und zierliche Ausführung sehr anmuthig wirkt.

2. St. I.  
Nr. 81.2. St. I.  
Nr. 96. 98.

Ist nun die rheinische Kunst im Belvedere höchst ungenügend vertreten, so ist es dagegen die fränkische um so vollständiger, um so glänzender. Der Altmeister der nürnbergischen Schule, Michael Wohlgemuth (1434—1519), erscheint hier zwar nur mit einem Werke; dieses umschliesst aber eine ganze Reihe von Gemälden. Es ist ein sechs Fuss hohes Altarbild, dessen Mittelfeld durch zwei Paar auf beiden Seiten bemalte Seitenflügel bedeckt ist. Auf der Mitteltafel thront der heil. Hieronymus in Cardinalstracht in einer Landschaft, zu seinen Füßen sieht man den Stifter des Bildes mit seiner Familie, im Hintergrunde verschiedene Momente aus dem Leben des Heiligen. Heiligenbilder schmücken die innere und äussere Fläche der Flügel. Auf der Vorderseite des ganzen Gemäldes, bei geschlossenen Flügeln, ist die wunderbare Messe Gregor's des Grossen abgebildet. — Ohne Frage gehört dies Bild zu Wohlgemuth's auserlesensten Werken; es athmet einen Adel und eine Lieblichkeit der Charaktere, wie sie der mitunter flüchtig und handwerksmässig arbeitende Meister nicht oft erreichte. Die Ausführung ist von grosser Zartheit, das Colorit kräftiger und weicher verschmolzen als meist. Mit intensivem Glanz leuchtet es durch die dicke Lage Firniss, die es leider bedeckt. Das Bild trägt die Jahreszahl 1511; Wohlgemuth war demnach ein hoher Siebziger, als er es vollendete. Dennoch liegt in dem Werk ein mächtiger Fortschritt, den man wol mit Recht dem Einflusse Dürer's, seines vormaligen Schülers, zuschreiben darf, wie ja auch Raphael auf seinen Lehrer Perugino zurückgewirkt hat.

2. St. I.  
Nr. 47.



Von Albrecht Dürer (1471--1528) besitzt das Belvedere nicht weniger als sieben authentische, unzweifelhafte Bilder, die den verschiedensten Stufen seiner Entwicklung angehören. Um diesem Künstler gerecht zu werden, der an natürlicher Begabung den Grössten ebenbürtig, durch ein feindliches Geschick verhindert ward, das letzte, höchste Ziel zu erreichen, ist es nothwendig, sich seine äusseren Verhältnisse zu vergegenwärtigen. Er wurde im Jahre 1471 zu Nürnberg als der Sohn eines unbemittelten, nur mit achtzehn Kindern gesegneten Goldschmieds geboren. Sein Vater bestimmte ihn anfänglich für das eigene Handwerk; die Liebe des Knaben zur Kunst war aber gross genug, um ihn alle Hindernisse besiegen zu lassen. Er setzte seinen Willen durch und trat 1486 bei Wohlgemuth in die Lehre. Nach Verlauf seiner vierjährigen Lehrzeit ging er auf die Wanderschaft. Von dieser zurückgekehrt, liess er sich in seiner Vaterstadt häuslich nieder und heirathete bald darauf Agnes Frey. Es war eine unglückselige Verbindung; der Geiz und die Eifersucht dieses böartigen Weibes machten ihm die Ehe zur fortwährenden Qual. Zu Anfang des Jahres 1506 unternahm Dürer eine Reise nach Oberitalien, wo er namentlich Mantegna's Fresken studirte. Mit rührender, pietätvoller Neigung schloss er sich dem bereits hochbejahrten Gian Bellini an. Als Künstler hat ihn diese Reise ungemein gefördert, seine pecuniären Verhältnisse aber wurden durch sie auf Jahre hinaus zerrüttet. Wie wenig man in seiner Heimath den Werth des Mannes zu schätzen verstand, beweist ein Brief, den Dürer in viel späterer Zeit an den Magistrat von Nürnberg schrieb. Die Stelle lautet: „Hob anoch, Wie Ich mit Worheit schreiben mag die treissig Jor, so Ich zw haws gesessen bin, in diser statt Nit umb fünfhundert gulden arbeit, das ja ein gerings und schimpflichs, Und danacht von demselben nit ein fünfteil gewinnung ist, gemacht.“ — Unter den Grossen der Erde fand er nur einen, der ihm Anerkennung und Unterstützung angedeihen liess; es war Kaiser Max I. Der Jahresgehalt, den dieser Fürst ihm aussetzte, war jedoch nicht ansehnlich genug, um Dürer's Lage wesentlich zu verbessern. Da seine Bilder schlecht bezahlt wurden, verlegte er sich



grösstentheils auf die Stech- und Holzschnidekunst; in ihr fand er seinen Hauptwerb. In der Hoffnung, dort einen grösseren Absatz für seine Bilder einzuleiten, unternahm er in den Jahren 1520—21 eine Reise nach den Niederlanden. Sein Ruhm verschaffte ihm die glänzendste Aufnahme in den Künstlerkreisen; den eigentlichen Zweck seiner Reise erreichte er aber so wenig, dass er, statt sich neue Einnahmsquellen zu schaffen, zur Rückkehr in die Heimath Geld aufzunehmen genöthigt war. In seinen letzten Jahren scheinen sich seine Verhältnisse durch das steigende Begehren nach seinen Kupferstichen gebessert zu haben, denn bei seinem 1528 erfolgten Tode wurde sein sämmtlicher Nachlass im gerichtlichen Wege auf 6000 fl. rh. geschätzt. Er starb siebenundfünfzig Jahre alt an der Auszehrung. Sein genauester Freund, Pirkheimer, macht für dieses verhältnissmässig frühe Ende Dürer's Frau verantwortlich, deren Geiz ihn unablässig zur Arbeit drängte und ihm keine Erholung gönnte. Es ist ein wunderliches Schauspiel voll hausbackenen Elends und furchtbarer Tragik: ein keifendes Weib besiegt den Riesen, die Gemeinheit tritt dem Genius auf den Nacken!

Man hat Dürer den deutschen Raphael genannt. Will man damit sagen, dass er gleich dem wunderbaren Urbarnen die geheimnissvolle Weihe der Natur erhalten hat, dass er seine deutschen Kunstgenossen überragt, wie dieser seine italienischen, so lässt sich von jener Bezeichnung nichts herunterdingen. Soll mit ihr aber zugleich gesagt sein, Dürer sei wie Raphael zur absoluten Wahrheit und Schönheit, d. h. zum höchsten Ideale emporgedrungen, so muss dem als einer wohlgemeinten patriotischen Uebertreibung widersprochen werden. Jenes Ideal hat Dürer nicht erreicht, so wenig als es Raphael unter den gleichen Verhältnissen möglich gewesen wäre. Mit Vorbedacht habe ich Dürer's Leben ausführlich erzählt, weil sich darin die ganze lähmende Misère kleinlicher Verhältnisse, spiessbürgerlicher Zustände spiegelt. Lasst Raphael statt unter italischem Himmel in der freien Reichsstadt Nürnberg geboren werden, löst ihn von dem classischen Boden, aus dem er wie Antäus unbesiegbare Kraft sog, häuft eine drückende Sorgenlast auf seinen Geist, gebt ihm ein



boshaftes, zänkisches Weib zur Lebensgefährtin, entzieht ihm jeden Schmuck des Daseins und seht dann zu, ob er eine Disputa, eine sixtinische Madonna schaffen wird. Dürer's Leben war ein rastloser Kampf; nichts und Niemand unterstützte ihn dabei, als nur sein Genius allein.

Mir schien Dürer immer der erschöpfendste künstlerische Ausdruck unserer Nation: bald heldenhaft, bald philiströs, der stärksten Empfindung fähig, aber oft unbeholfen im Ausdruck derselben, jetzt voll schwärmerischen Tiefsinns, jetzt wieder in eng beschränkenden Anschauungen befangen, gewaltig bis zur Furchtbarkeit, naiv bis zum Ungeschick, wunderbar ideal und dazwischen unbegreiflich geschmacklos, — o Germania! wie gleicht dir dein Sohn!

Es lässt sich nicht verhehlen, dass in Dürer's eigenstem Wesen etwas lag, das ihm auch unter viel günstigeren Verhältnissen die Aneignung reiner Kunstformen erschwert hätte: der Hang zum Abenteuerlichen, Phantastischen, Symbolischen. Ein charakteristisches Merkmal der älteren deutschen Kunst überhaupt — die zahlreichen Darstellungen von Todtentänzen, u. dgl., beweisen dies zur Genüge — tritt er in Dürer's urdeutscher Natur mit vollster Stärke hervor und wirkt bei ihm um so befremdlicher, als er sich zu seinem Ausdrucke durchaus realistischer Mittel bedient. Dass Dürer auf diesem Wege das Ergreifendste und Erschütterndste schuf, ist gewiss; ebenso, dass seine Originalität gerade in der Vereinigung so unterschiedener Gegensätze liegt; doch ohne Zweifel trug diese ganz nationale Vertiefung in die philosophische oder phantastische Idee wesentlich dazu bei, ihn für die Reinheit der Form gleichgiltig zu machen. Unbedenklich opfert er sie der möglichst scharfen Betonung eines oft im Ungeheuerlichen sich ergehenden Gedankens.

Das früheste von Dürer's hier befindlichen Bildern ist  
2. St. I. eine das Kind säugende Madonna vom Jahre 1503, also  
Nr. 26. vor seiner italienischen Reise gemalt. In der Auffassung erhebt es sich nicht über eine wenig anmuthende Wirklichkeit, zudem machen die dicken Köpfe und seltsam gestellten Augen einen misslichen Eindruck. Dagegen ist Einzelnes, z. B. die Behandlung des Haares, schon von



erstaunlicher Vollendung. Ansprechender ist ein zweites, mit Nr. 28 bezeichnetes Marienbild in demselben Saale. Schön und erhaben ist zwar die Jungfrau auch hier nicht, aber der Ausdruck liebevoller Mutterfreude verleiht ihr einen seelenvollen Reiz. Das in sehr lebendiger Bewegung dargestellte Kind ist voll fröhlichen Uebermuths. Die Ausführung zeugt von dem grössten Fleisse.

Auch drei Porträts von Dürer's Hand sind hier vereinigt: das in sehr warmem Ton gehaltene Brustbild eines jungen Mannes, das des Kaisers Max I., nicht lange vor dem Tode dieses Fürsten gemalt, und das Porträt des nürnbergischen Handelsherrn Johann Kleeberger vom Jahre 1526. Das Letztere imitirt eine Büste und ist von bewunderungswürdiger Plastik aller Theile, in der Färbung hingegen ungewöhnlich kalt und grau in den Schatten. Mit diesen Mängeln versöhnt jedoch die ungeheuere Kraft der Charakteristik, die sich in den strengen Zügen des blassen Gesichtes ausspricht, aus dem die dunklen Augen mit fast unheimlicher Macht hervorleuchten.

Wir gelangen nun zu zwei Compositionen, die unter Dürer's Werken in erster Reihe stehen. Die eine hat das Martyrium von zehntausend Christen unter König Sapor von Persien zum Gegenstand. Wie in einem schweren Traum erblickt man ringsum nur Schrecken und Entsetzen. Einige der Märtyrer werden enthauptet, andere mit Keulen erschlagen, noeh andere von steilen Felsen herabgestürzt. Vorne steht der König, der dieser Henkerscene beiwohnt, im Mittelgrunde Dürer selbst mit seinem Freunde Pirkheimer, beide schwarz gekleidet. Dürer trägt ein Fähnlein mit der Inschrift: *Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer, alemanus.* — Der Composition kann man allerdings den Mangel an einheitlichen Charakter vorwerfen; sie zerfällt in zahllose, durch kein gemeinschaftliches Band zusammengehaltene Episoden. In jeder derselben ist aber eine Kraft und Fülle der Phantasie, eine geistige Macht und technische Vollendung entfaltet, vor der jeder Tadel verstummen muss. Nie hat Dürer seine Meisterschaft als Zeichner glorreicher bewährt als hier, wo die heftigsten und gewaltsamsten Bewegungen durch den Vorwurf selbst geboten waren. Die kühnsten und schwierigsten Verkür-

2. St. I.  
Nr. 29.  
2. St. I.  
Nr. 13.  
2. St. I.  
Nr. 30.

2. St. I.  
Nr. 15.



zungen scheinen für Dürer nur ein Spiel. Einen höchst wirksamen Gegensatz bildet die fromme Ergebung der Opfer zu der scheusslichen Brutalität, mit der die Henker ihr Amt vollziehen. Das Colorit ist nicht frei von Buntheit, doch im Ganzen von tiefer Kraft.

2. St. I. Nr. 18. Noch bedeutender ist das zweite, unter dem Namen die heil. Dreifaltigkeit weltberühmte Bild. Die Anordnung ist folgende: ganz oben der heil. Geist, dicht unter diesem Gott Vater, den gekreuzigten Christus vor sich haltend und von Engelchören umgeben. Unter der heil. Trias Gruppen von Heiligen, rechts die Patriarchen, Propheten und Märtyrer, links heilige Frauen. Noch etwas tiefer auf der einen Seite der Kaiser mit einem glänzenden Hofstaat, in dem auch geschmückte Edeldamen nicht fehlen, auf der andern der Papst mit einem geistlichen Gefolge. Die über einander schwebenden Gruppen, die sich leuchtend von dem strahlenden Azur der Luft abheben, machen den Eindruck einer Vision. Der unterste Theil des Bildes stellt eine Gegend am Meere vor. Vorne in einer Ecke steht Dürer mit würdevollem Ernst auf einen Schild gestützt, dessen Inschrift das Jahr 1511 als das Vollendungsjahr des Werkes angibt. Hier wie auf dem vorerwähnten Bild schien ihm sein gewöhnliches Monogramm nicht zu genügen. Indem er auf diesen beiden Arbeiten sein eigenes Bildniss anbrachte, hat er seine Vorliebe für sie an den Tag gelegt und sie gleichsam selbst für seine Meisterwerke erklärt.

Mit Recht mochte er namentlich auf seine *divina comedia*, so möchte ich die heil. Dreifaltigkeit nennen, stolz sein. Die ganze Bedeutung des Künstlers, seine Grossartigkeit, der kühne Schwung seiner Begeisterung ist darin zu erkennen. Auch zeigt das Bild sehr deutlich, wie genau Dürer die höheren Stylgesetze kannte; mit der grössten Strenge sehen wir sie hier befolgt und Alles vermieden, was die Reinheit des Eindrucks trüben könnte. — Unter den Köpfen sind viele schön, alle edel, scharf individualisirt und von der geistreichsten Mannigfaltigkeit im Ausdruck derselben Empfindung. Die Gewänder, die bei Dürer oft an eckigen, willkürlichen Brüchen leiden, wallen hier in grossen Falten von edelstem Wurf. In der Stoffmalerei



ist das Unglaubliche geleistet, die Ausführung des Ganzen von miniaturartiger Feinheit. Die Färbung, in der Dürer überhaupt nicht sowol der Naturwahrheit als leuchtendem Glanz nachstrebte, ist wol auch hier etwas bunt, dabei aber von der grössten Klarheit der Töne, die herrlich behandelte Landschaft im innerlichsten Zusammenhang mit dem feierlichen und symbolischen Charakter der Handlung.

Dürer hat zahlreiche Schüler gebildet. Der bedeutendste unter denen, welche hier vertreten sind, ist Georg Pens, der, im Jahre 1500 zu Nürnberg geboren, Dürer's Unterricht genoss, später jedoch nach Italien ging, wo er sich mit grossem Glück die römische Kunstweise aneignete. Er starb 1556 zu Breslau. Wunderschön in den Formen und der Färbung ist ein kleines Altarbild, welches man hier von ihm sieht. Auf der Haupttafel ist Christus am Kreuz dargestellt. In den Köpfen, den Bewegungen, dem Wurf der Gewänder liegt eine Fülle von herrlichen Motiven, in dem Ausdruck die ergreifendste Innigkeit. Das Colorit ist von süssem Schmelz. Die prachtvoll gemalten betenden Figuren auf den Seitenflügeln sind als trauernde Engel bezeichnet und in der That hat der Maler sie mit Schwingen ausgestattet, die mit den wohlbeleibten Körpern und gutmüthigen, aber keineswegs schönen Gesichtern in wunderlichem Widerspruch stehen. Sicher sind es die Porträts der Donatoren, die sich in solcher himmlischer Verkleidung gefielen. — Auch ein schönes Porträt von träumerisch sinnendem Ausdruck und tief glühender Färbung hat die kais. Gallerie von diesem trefflichen Maler aufzuweisen.

2. St. I.  
Nr. 58.2. St. I.  
Nr. 54.

Es ist für Dürer selbst bezeichnend, dass die Bedeutung seiner Schüler, Pens, den hier fehlenden A. Altdorfer und Hans Schäuffelein, die zugleich gute Maler waren, ausgenommen, vorwiegend in ihrer Thätigkeit als Kupferstecher und Formenschneider für Holzschnitte liegt. Auf diesem Gebiete entfalteten sie ihre oft zum Phantastischen hingeneigte Einbildungskraft und ihre Geschicklichkeit als Zeichner. Dass das eigentliche malarische Element in ihnen weniger zur Ausbildung gelangte, zeigen die Arbeiten von Jakob Binck (1490 bis

2. St.  
Nr. 45.



2. St. I. 1560), Barthel Beham (1496—1540) und Heinrich  
 Nr. 101. Aldegref oder Aldegrevier (1502—1560); die des  
 2. St. I. Letztere leiden überdies an einer überladenen Composition.  
 Nr. 73. 74. Eine besondere Stellung in der Schule nimmt Hans Schäu-  
 97. felein († 1540) ein, der niederländischen Einflüssen zugäng-  
 2. St. I. lich gewesen zu sein scheint. Ein männliches Porträt,  
 Nr. 9. das wir hier von ihm sehen, ist von einer Tiefe und Gluth  
 der Färbung, wie sie bei fränkischen Künstlern höchst  
 selten vorkommt.

Es ist ein Irrthum, wenn der Katalog Mathäus  
 Grunewald einen Schüler Dürer's nennt; vielmehr be-  
 hauptete er dem Meister in Nürnberg gegenüber eine unab-  
 hängige Stellung und bildete sich einen Styl aus, der gleich-  
 sam als ein Compromiss zwischen der fränkischen und  
 schwäbischen Kunstweise betrachtet werden mag. Ueber  
 die Lebensumstände dieses Mannes ist äusserst wenig be-  
 kannt; man weiss nur, dass er, in Frankfurt geboren, in  
 Aschaffenburg lebte, von dem Churfürsten Albrecht von  
 Mainz vielfach beschäftigt war und in dem dritten Decen-  
 nium des sechzehnten Jahrhunderts starb. Mehreres von  
 ihm ist hier vorhanden; das bedeutendste darunter ein  
 2. St. I. treffliches Porträt Kaiser Maximilian's I. Pendants dazu  
 Nr. 8. sind die Brustbilder der Könige Ludwig II. und Ladis-  
 2. St. I. laus II. von Ungarn und Carl V. als Jüngling, sämmtlich  
 Nr. 7. 10. von einer fast erschreckenden Kraft der Charakteristik,  
 11. der das Gefällige des Eindrucks rücksichtslos geopfert  
 2. St. I. ist. Ein ihm hier zugeschriebenes Familienporträt scheint  
 Nr. 12. mir mindestens zweifelhaft und für ihn zu schwach in  
 der Färbung.

So wenig wie Grunewald hat Hans Burgkmair  
 (1473—1559), einer der Hauptmeister der Augsburger  
 Schule, seinen Ausgangspunkt in Dürer, wenn auch nicht  
 bestritten werden kann, dass dieser auf ihn wie fast auf alle  
 deutschen Künstler seiner Zeit nicht ohne Einfluss war.  
 Alle Eigenthümlichkeiten der schwäbischen Kunstweise, in  
 der schon sein Vater Thomas sich hervorthat, finden sich  
 bei Hans Burgkmair wieder: ihre im Vergleich mit der  
 fränkischen minder strenge Composition und Zeichnung,  
 aber auch ihr lebhafteres Schönheitsgefühl, ihr weiches ver-  
 schmolzenes Colorit, ihre zartere Modellirung. Sehr schön



gemalt und zugleich die religiös-phantastische Richtung der Zeit bekundend ist ein Bild, das ihn und seine Frau vorstellt; die Letztere hält einen Spiegel, in dem man statt ihrer Gesichter Todtenköpfe sieht. Ausser diesem vollkommen beglaubigten Werke wird ihm, ohne hinreichenden Grund, noch ein zweites beigemessen, das übrigens weder mit einem Monogramm noch mit der Jahreszahl bezeichnet ist. Von wem es auch herrühren möge, jedenfalls gehört es zu den Arbeiten, die zu übergehen unrecht wäre. Es besteht aus einer Haupttafel mit der Kreuzigung Christi und drei dieselben bedeckenden Flügel, welche zusammen 156 Darstellungen aus dem Leben des Heilands enthalten. Die ganz genrehafte Darstellung ist insoferne von grossem Interesse, als sich die Sitten der Zeit darin abspiegeln. Auch an satyrischen Beziehungen fehlt es nicht, welche die indolente Genussucht der geistlichen und weltlichen Machthaber angesichts der Noth der Zeit geisseln. Vielleicht hielt der Maler es eben deshalb für gerathen, die Anonymität zu bewahren. Die Ausführung, obwol in manchen Theilen handwerksmässig, weist auf Dürer's Schule hin.

2. St. I.  
Nr. 104.2. St. I.  
Nr. 50.

Ich nannte vorhin Burgkmair einen der Hauptmeister der schwäbischen Schule; ihre höchste und herrlichste Blüthe trieb sie aber in Hans Holbein d. j., mit Dürer der grösste Maler deutscher Nation. An Grossartigkeit der Erfindung, dämonischer Kraft, Gedankentiefe ist ihm Letzterer überlegen, dagegen besitzt aber Holbein ein Gefühl für Reiz und Wahrheit der Form, eine Vielseitigkeit der Charakteristik, einen Zauber des Colorits, wie kein anderer deutscher Meister. Auch leuchtete seiner Entwicklung ein freundlicherer Stern als Jenem, der die alterthümliche Befangenheit seines Lehrers erst ahstreifen und sich eine neue Kunstform schaffen musste. Solche Hindernisse hatte Holbein nicht zu überwinden; schon sein Vater und sein Grossvater hatten dem Realismus, den er zur reinsten Vollendung erheben sollte, die Wege bereitet. Zwischen ihm und seinen Vorgängern besteht kein im Wesen selbst liegender Unterschied, sondern nur der des überlegenen Talentes und Wissens. — Hans Holbein d. j. wurde im Jahre 1498 zu Augsburg geboren; in beschränk-



ten Verhältnissen, wie es scheint, wenigstens lässt die später erfolgte Uebersiedlung seiner Familie nach Basel vermuthen, dass der ältere Holbein durch diesen Schritt seine Lage zu verbessern hoffte. Schon frühe verrieth sich die ausserordentliche Begabung des Sohnes; man kennt höchst bedeutende Werke, die er in seinem siebzehnten Jahre vollendet hat. Bis zum Jahre 1526 blieb er in Basel; in diese Zeit fällt seine herrliche Dresdner Madonna. Trotz seiner überhäuftten Beschäftigung, namentlich als Porträtmaler, blieb seine Lage eine missliche und seine Häuslichkeit war nicht geeignet, ihn über die pecuniären Sorgen hinwegzuheben. Er hatte jung geheirathet, oder vielmehr sich verheirathen lassen. Seine reizlose Frau war unfähig ihn zu fesseln, und als sie, von seiner Kälte verletzt, ihrer Hässlichkeit auch noch ein trauriges, mürrisches Wesen zugesellte, ward ihm das Band der Ehe zur drückenden Kette. Endlich trat ein Wendepunkt ein: Holbein lernte Erasmus von Rotterdam kennen und dieser, von Theilnahme für den jungen Künstler erfüllt, rieth ihm nach England zu gehen. Holbein folgte diesem Rath. Ein Empfehlungsschreiben, das Erasmus ihm für Thomas Morus mitgab, sicherte ihm die Gönnerschaft dieses hochgestellten Mannes. Im zweiten Jahre seines Aufenthaltes wurde er Heinrich VIII. vorgestellt, der, von seinen Leistungen entzückt, ihn sogleich in seine Dienste nahm. Die natürliche Folge davon war, dass nunmehr die ganze vornehme und reiche Welt von ihm gemalt werden wollte. Holbein verliess England nur noch zweimal, um einen kurzen Besuch in der Heimath zu machen. Rastlos thätig, durch sein Talent über alle seine Mitstrebenen erhoben, in glänzenden Verhältnissen, der wandellosen Gunst des sonst so launenhaften Königs sich erfreuend, lebte Holbein am englischen Hofe, bis die im Jahre 1554 zu London wüthende Pest ihn hinwegraffte.

Der Umschwung von Holbein's Schicksal muss insofern für einen günstigen gelten, als der vielfach Bedrängte und Gequälte dadurch aus einer unerquicklichen Lage in eine freie und heitere versetzt ward. Im Interesse der deutschen Kunst wird man es jedoch beklagen müssen, dass der Künstler, der vor allen Anderen berufen



schien, sie den höchsten Zielen zuzuführen, seine grosse Aufgabe nur zum Theil vollbrachte. Holbein hat in seinen Jugendjahren seinen Beruf zur Historienmalerei in so bewunderungswürdiger Weise dargethan, dass der Ruhm, den er sich in England als einer der grössten Porträtmaler aller Zeiten erwarb, doch nur als ein Bruchtheil desjenigen gelten kann, auf den sein Genius ihm den Anspruch verlieh. Man begreift nicht, dass ein Künstler von seiner Begabung den höchsten Aufgaben der Kunst entsagen mochte, um mit äusserst seltenen Ausnahmen immerfort Porträts, mitunter ganz indifferenter Personen, zu malen. Nie hätte sich Dürer zu einer ähnlichen Verzichtleistung entschlossen. Auch ihm wurden in Venedig und Antwerpen glänzende Anerbietungen gemacht; er wies sie zurück, um seiner deutschen Heimath und der in ihr wurzelnden Kunstweise treu zu bleiben. Wenn Holbein ein grösserer Maler, war Dürer ein grösserer Mensch.

Im Belvedere finden wir von Holbein elf Porträts, die verschiedenen Stufen seiner Entwicklung angehören. Seine früheren Arbeiten sind nicht frei von jener Trockenheit, die der allzu getreuen Nachahmung der Natur entspringt; einen Beweis dafür liefern zwei Porträts in ganzer 2. St. I. Figur. Der Vortrag leidet noch an Härte, das Colorit an Nr. 67. 68. Eintönigkeit. Später belebt und erwärmt sich seine Farbe, die Zeichnung gewinnt plastischen Reiz, der Tiefblick, der in dem Aeusseren das Innere zu lesen weiss, an Schärfe, die Darstellung an Bequemlichkeit und Eleganz, mit einem Worte: die Meisterschaft ist erreicht.

Die erwähnten Porträts stellen meistens unbekannte Personen vor; nur Jane Seymour, die dritte Gemahlin des königlichen Blaubart, dessen Leibarzt John Chambers und Erasmus von Rotterdam machen eine Ausnahme. Das erstere Bildniss zeigt ein blasses Antlitz, in dessen regelmässigen, doch nicht sonderlich anziehenden Zügen ein melancholischer Ernst liegt, als gedächte die junge Königin des Schicksals ihrer Vorgängerinnen Catharina von Arragonien und Anna Boleyn, dem sie vielleicht nur durch ihren frühen Tod entging. Die Haltung des Bildes ist edel und unbefangen, die Modellirung sehr zart, der Fleischton etwas kalt, die Ausführung bis in jedes Detail der

2. St. I.  
Nr. 61.



ausserordentlich reichen Kleidung von der grössten Sorgfalt und Präcision. Noch interessanter ist das Porträt des 2. St. I. Nr. 62. königl. Leibarztes, weil es in der Auffassung einer bedeutenden Persönlichkeit die geistige Macht Holbeins zeigt. Auch ist die Färbung hier lebensvoller. Ein grösseres Bild, einen Mann in prächtiger Kleidung mit dem Orden des goldenen Vlieses um den Hals vorstellend, wird Carl der Kühne genannt; hat ihm der Künstler selbst diese Bezeichnung gegeben, so ist es eine Charakterfigur, kein Porträt, da Holbein einundzwanzig Jahre nach dem Tode dieses Fürsten geboren wurde. Es ist von höchst lebendigem Ausdruck und ritterlich stolzer Repräsentation.

Arbeiten von köstlichem Werthe sind ferner noch das 2. St. I. Nr. 27. kleine Brustbild einer jungen Frau, in dem der röthliche Fleischton von ungemeiner Wärme und Zartheit ist, 2. St. I. Nr. 85. das Bildniss eines Mannes im schwarzen Pelzrock und roth-violettem Unterkleid und eines, worauf nebst dem Namen Geryck Tybis auch die Jahreszahl 1533 verzeichnet ist.

Was sich auf allen seinen in der Zeit seiner künstlerischen Reife gemalten Bildern gleich bleibt, ist das Vermögen für jede Persönlichkeit den charakteristischen Ausdruck zu finden, die unvergleichliche Feinheit der Modellirung, ein trotz der mitunter grauen Schatten, lebenathmendes Colorit und ein Fleiss in der Ausführung, der in manchen Details, z. B. dem goldenen Brustschmuck des mit Nr. 27 bezeichneten Bildes und der Stoffmalerei auf dem Porträt der Jane Seymour das Unglaubliche leistet. Es ist überhaupt eine wunderliche Verkehrtheit, Leichtsinns und Flüchtigkeit für Attribute des Genies zu halten; das Beispiel der grössten Meister beweist das entschiedenste Gegentheil. Fünf Jahre arbeitete Leonardo da Vinci an dem Porträt der Monna Lisa. Und Raphael, Correggio, Fra Bartolommeo, mit welcher unermüdlichen Sorgfalt führten sie ihre Bilder aus, bis ihre Schöpfung in makelloser Herrlichkeit vor ihnen stand! Erst als der Glaube an die Heiligkeit der Kunst erloschen war, kam die Schnellmalerei in Schwung. Dass auch Talente ersten Ranges sich ihr ergaben, ändert nichts an der Sache und ist nur ein Zeichen der schlimmen Zeit, der sie angehörten.



Holbein verliess Deutschland und die ihm zur zweiten Heimath gewordene Schweiz zu früh, um hier eine eigentliche Schule zu gründen, doch haben sich ausser seinem älteren Bruder Ambrosius, verschiedene Maler nach ihm gebildet. Der hervorragendste unter diesen ist Christoph Amberger († 1563), von dem die kaiserliche Gallerie mehrere Porträts aufzuweisen hat. An psychologischer Tiefe der Auffassung steht er hinter seinem Urbild zurück, doch besitzt er ein lebendiges Verständniss für Naturformen, eine zwanglose und würdige Repräsentation und eine Färbung von seltener Kraft und Schönheit. Dass Amberger übrigens auch italienische Einflüsse auf sich wirken liess, bezeugt seine in der Art des Leonardo gemalte Herodias. — Ein anderer Anhänger Holbeins, der Schweizer Hans Asper (1499—1571), hat hier ein vortreffliches Porträt.

2. St. I.  
Nr. 17.  
2. St. I.  
Nr. 48. 49.  
56 u. a. m.

2. St. I.  
Nr. 78.

Der in Ulm blühende Zweig der schwäbischen Schule ist nur durch ein Bild Martin Schaffner's vertreten. Das Wirken dieses Künstlers fällt in die letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts und die ersten des folgenden. Das Bild ist ein Jugendwerk, weich in den Formen, voll lebenswürdiger Unschuld im Ausdruck der porträtartigen Köpfe. — Seiner Geburt nach gehört Hans Baldung, Grien genannt (1470—1545), gleichfalls zur schwäbischen Schule, doch hat er die bestimmende Richtung von Dürer empfangen. Sein Porträt eines jungen Mannes ist etwas scharf in den Umrissen, schwach im Impasto, aber von grosser Lebendigkeit des Ausdrucks und charakteristischer Haltung.

2. St. I.  
Nr. 35.

2. St. Nr.  
108.

2. St. I.  
Nr. 44.

In Sachsen entwickelte sich nicht wie am Rhein, in Westphalen, Schwaben u. s. w. eine autochthone Kunst. Die älteren Kunstdenkmäler dieses Landes rühren von fremden, meist fränkischen Künstlern her, und auch der Gründer der Schule, die man die sächsische nennt, stammt aus Franken. Es ist Lucas Sunder, von seinem im Bambergischen gelegenen Geburtsort Cranach genannt (1472 bis 1553). Er scheint aus Matthäus Grunewald's Schule hervorgegangen und früh nach Sachsen gekommen zu sein; schon im Jahre 1493 soll er den Churfürsten Friedrich den Weisen nach Palästina begleitet haben. Dieser, wie



seine Nachfolger, Johann der Beständige und Friedrich der Grossmüthige, überhäuften den Künstler mit Beweisen ihrer Gunst. — Die Reformation, der sich das sächsische Fürstenhaus alsbald anschloss, fand auch an Cranach einen feurigen Anhänger. Er trat in genaue Verbindung mit den Häuption derselben, Luther und Melanchthon. Im Jahre 1533 wurde er zum Bürgermeister von Wittenberg gewählt. Als Künstler wie als Mensch hochgeachtet, noch im Alter voll freudigen Schaffensdranges, anscheinend mit gutem Grund auf den Sieg der Sache zählend, die er zu der seinen gemacht hatte, mochte er für ein Lieblingskind des Glückes gelten. Aber der alte Spruch, es sei keiner vor dem Ende glücklich zu preisen, sollte sich auch an ihm bewähren. Die Schlacht bei Mühlberg ward geschlagen, ihr Verlust kostete Friedrich seine Kurwürde, sein Land, seine Freiheit. Und nun kam für Cranach die Zeit, in der er die empfangenen Wohlthaten mit Wucher zurückzahlen konnte. Alles was ihm lieb war, zurücklassend, folgte der bereits fünfundsiebzigjährige Greis seinem Fürsten in die Gefangenschaft, um sie ihm durch Zuspruch und heitere Kunst zu erleichtern. Erst mit Friedrich's Befreiung endete Cranach's freiwillige Haft; fünf volle Jahre waren darüber hingegangen. Er wandte sich nach Weimar, wo er im nächsten Jahre starb.

Nicht auf Adel und Reinheit der Form war Cranach's Trachten gerichtet, kein Schönheitsideal schwebte ihm vor. Er malte was ihm leibhaft vor Augen stand und so tritt denn in seinen Figuren, namentlich in den weiblichen, der Nationaltypus unverkennbar hervor. Seine Madonnen, heilige Frauen und Göttinnen verrathen in jedem Zuge, dem blonden Haar, der meist zu grossen Stirn und keineswegs klassisch geformten Nase ihre deutsche Abkunft. Dabei drängt sich einem eine tröstliche Bemerkung auf: mag sich auch seit Dürer's und Cranach's Zeit vieles verschlechtert haben, die deutschen Frauen sind unstreitig schöner geworden. Er ist eine von dem grossen fränkischen Meister grundverschiedene Individualität; die Welt zeigt sich in einem ganz anderen, sonnigeren Lichte. Vollkommen naiv tritt er an die Vorwürfe heran, die Jener mit dem gewaltigsten Ernst, der tiefsten Bewusstheit erfasst.



Im Einklang mit seiner heiteren Auffassung der Welt ist sein Colorit voll blühender Heiterkeit und Frische, von weicherem Schmelz als das des Dürer. Seine Zeichnung ist minder scharf in den Umrissen, aber auch minder correct, ja bisweilen geradezu vernachlässigt. Dabei darf jedoch nicht ausser Acht gelassen werden, dass er, das Haupt einer vielbesuchten Schule, an den Bildern, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen, oft nur geringen Antheil hatte. Indem er so manche Arbeit von schwächerer Hand mit seinem Malerzeichen versah, hat er es selbst verschuldet, dass die Verstösse seiner Schüler häufig auf seine Rechnung gesetzt werden.

Unter den zahlreichen Werken, welche das Belvedere von ihm besitzt, kann ich natürlich nur einige hervorheben; zudem trägt so manches mit Unrecht seinen Namen. Eine Lucretia, von ergreifendem Ausdruck des Schmerzes und edler Bildung, ist schwerlich von ihm. Leider hat das in einem schönen, klaren Ton fleissig ausgeführte Bild in einzelnen Theilen, z. B. den ganz verwaschenen Händen, sehr gelitten. — Grösseren Anspruch auf Aechtheit hat eine Gefangennehmung Christi, in welcher ein vorzügliches Gewicht auf die Beleuchtung gelegt ist; doch scheint mir diese nicht ganz glücklich durchgeführt, denn selbst das hellste Mondlicht lässt uns nur die Form der Gegenstände, nicht ihre Farbe unterscheiden. Zwei Darstellungen von Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniss, wovon die eine sehr zweifelhaft, sind um nichts interessanter als Modellstudien zu sein pflegen, doch immerhin von schöner Weichheit des Vortrags. Weit lebendiger spricht sich die Eigenthümlichkeit des Künstlers in zwei anderen Bildern aus, den vorzüglichsten, die hier von ihm zu sehen sind: die Vermählung der heil. Catharina und ein *Noli me tangere*. In ihnen vereinigen sich alle Vorzüge des Meisters, seine lebenswürdige, fast kindliche Naivetät, seine schlichte Anmuth, sein klares, schön verschmolzenes Colorit. Freilich zeigt sich in ihnen auch nicht minder deutlich sein Mangel an Idealität, an erhöhter Auffassung. In diesen durchweg porträtartigen Köpfen, in der Abwesenheit jeglichen mystischen, ahnungsvollen Momentes, erkennt man den Naturalismus der protestan-

2. St. I.  
Nr. 5.2. St. I.  
Nr. 40.2. St. I.  
Nr. 41. 109.2. St. I.  
Nr. 71. 72.



tischen Kunst. Sie hat mit Cranach begonnen, um ein Jahrhundert später in Holland zu der höchsten ihr möglichen Ausbildung zu gelangen.

- Auch verschiedene Porträts von Cranach sind hier vereinigt, darunter eines seines Freundes Luther, das eines schwarzgekleideten Frauenzimmers und eine aus drei jungen Mädchen bestehende Gruppe, die hauptsächlich durch blühende Frische des Tons und sehr sorgfältige Detailausführung anzieht. Der Landschaft wegen und auch als Zeitbild interessant ist eine Hirschjagd, auf der Kaiser Carl V., Johann Friedrich von Sachsen und andere Fürstlichkeiten dem edlen Waidwerk obliegen.
2. St. I. Nr. 25. 24. vereinigt, darunter eines seines Freundes Luther, das eines schwarzgekleideten Frauenzimmers und eine aus drei jungen Mädchen bestehende Gruppe, die hauptsächlich durch blühende Frische des Tons und sehr sorgfältige Detailausführung anzieht. Der Landschaft wegen und auch als Zeitbild interessant ist eine Hirschjagd, auf der Kaiser Carl V., Johann Friedrich von Sachsen und andere Fürstlichkeiten dem edlen Waidwerk obliegen.
2. St. I. Nr. 57. vereinigt, darunter eines seines Freundes Luther, das eines schwarzgekleideten Frauenzimmers und eine aus drei jungen Mädchen bestehende Gruppe, die hauptsächlich durch blühende Frische des Tons und sehr sorgfältige Detailausführung anzieht. Der Landschaft wegen und auch als Zeitbild interessant ist eine Hirschjagd, auf der Kaiser Carl V., Johann Friedrich von Sachsen und andere Fürstlichkeiten dem edlen Waidwerk obliegen.
2. St. I. Nr. 36. vereinigt, darunter eines seines Freundes Luther, das eines schwarzgekleideten Frauenzimmers und eine aus drei jungen Mädchen bestehende Gruppe, die hauptsächlich durch blühende Frische des Tons und sehr sorgfältige Detailausführung anzieht. Der Landschaft wegen und auch als Zeitbild interessant ist eine Hirschjagd, auf der Kaiser Carl V., Johann Friedrich von Sachsen und andere Fürstlichkeiten dem edlen Waidwerk obliegen.

- Lucas Cranach d. j. (1515—1586), ist bei weit schwächerem Talent ganz und gar der Nachahmer seines Vaters und Lehrers, seine Judith, ein sanftes deutsches Mädchen, ein ehrliches junges Blut, das den armen Holofernes schwerlich verlockt und gewiss nicht getötet hätte. Zwei Porträts von seiner Hand sind vor Allem durch die seltene Hässlichkeit der Originale, namentlich des weiblichen, merkwürdig. Und mit welcher unerbittlichen Treue hat der Maler diesen unförmlich grossen Kopf mit den flachen, ausdruckslosen Zügen, diese eckige Gestalt mit den spindeldürren Armen wiedergegeben! „O nur die kleinste Lüge!“ möchte man mit Gräfin Orsina flehend ausrufen. Zudem ist das Colorit viel trockener, die Modellierung weit schwächer als auf der vorerwähnten Judith.
2. St. I. Nr. 38. Lucas Cranach d. j. (1515—1586), ist bei weit schwächerem Talent ganz und gar der Nachahmer seines Vaters und Lehrers, seine Judith, ein sanftes deutsches Mädchen, ein ehrliches junges Blut, das den armen Holofernes schwerlich verlockt und gewiss nicht getötet hätte. Zwei Porträts von seiner Hand sind vor Allem durch die seltene Hässlichkeit der Originale, namentlich des weiblichen, merkwürdig. Und mit welcher unerbittlichen Treue hat der Maler diesen unförmlich grossen Kopf mit den flachen, ausdruckslosen Zügen, diese eckige Gestalt mit den spindeldürren Armen wiedergegeben! „O nur die kleinste Lüge!“ möchte man mit Gräfin Orsina flehend ausrufen. Zudem ist das Colorit viel trockener, die Modellierung weit schwächer als auf der vorerwähnten Judith.
2. St. I. Nr. 65. 66. Lucas Cranach d. j. (1515—1586), ist bei weit schwächerem Talent ganz und gar der Nachahmer seines Vaters und Lehrers, seine Judith, ein sanftes deutsches Mädchen, ein ehrliches junges Blut, das den armen Holofernes schwerlich verlockt und gewiss nicht getötet hätte. Zwei Porträts von seiner Hand sind vor Allem durch die seltene Hässlichkeit der Originale, namentlich des weiblichen, merkwürdig. Und mit welcher unerbittlichen Treue hat der Maler diesen unförmlich grossen Kopf mit den flachen, ausdruckslosen Zügen, diese eckige Gestalt mit den spindeldürren Armen wiedergegeben! „O nur die kleinste Lüge!“ möchte man mit Gräfin Orsina flehend ausrufen. Zudem ist das Colorit viel trockener, die Modellierung weit schwächer als auf der vorerwähnten Judith.
2. St. I. Nr. 77. 79. Aus Cranach's Schule stammen zwei kleine Bilder, David und Bathseba und Loth mit seinen Töchtern, die man fast für Werke eines Niederländers halten möchte, so derb realistisch ist die Auffassung, so styllos die Composition mit den kurzen breiten Figuren, so leuchtend aber auch die Farbe und so fleissig die Ausführung der Stoff- und Schmuckmalerei.

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts tritt in Deutschland ein ähnlicher Verfall ein, wie gleichzeitig in Italien. Die Schulen zu Nürnberg, Augsburg, Wittenberg treiben keine frischen Blüten mehr, ihre Traditionen werden über Bord geworfen, die nationale Kunst erlischt und deutsche Künstler suchen ihren höchsten Ruhm darin, vergessen zu machen, dass sie Deutsche sind. Bei den meisten Epi-



gonen, deren Werke den vierten Saal des zweiten Stockwerks füllen, handelt es sich nur darum, zu bestimmen, welchen italienischen oder niederländischen Künstler sie nachahmen; künstlerische Selbstständigkeit ist zur seltensten Ausnahme geworden. Von Aussen erfreute sich die Kunst grosser Pflege und Aufmunterung, namentlich beschäftigten die Höfe zu Prag und München zahlreiche Maler; aber der Wurm sass tief im Innern. Damals wurde die deutsche Kunst unter das Joch gebeugt, das sie erst nach fast zwei Jahrhunderten wieder abzuschütteln vermochte.

Man braucht diesen vierten Saal nur flüchtig zu durchwandern, um sich zu überzeugen, wie schnell eine glorreiche Vergangenheit vergessen wurde. Alle Richtungen, alle Stylarten findet man hier vertreten, mit alleiniger Ausnahme des Styls der älteren deutschen Schule. Am erträglichsten sind noch die Maler jener Zeit, die dem niederländischen Realismus nachstreben; sie bleiben wenigstens in den Grenzen einer, wenn auch hausbackenen, Wahrheit. Vollkommen unleidlich sind hingegen jene, die sich der Nachahmung italienischer Kunst, d. h. dem durchaus falschen und hohlen Idealismus ergaben, der in Italien eben an der Tagesordnung war. Denn nicht die grossen Werke einer früheren Zeit nahmen sich unsere Landsleute zum Vorbild, sondern, mit einigen Ausnahmen zu Gunsten der Venetianer, die Modemaler. Man kann sich vorstellen, wohin sie auf diesem Wege geriethen. — Es wäre nutzlos, bei Werken, die mit der Originalität jeder höheren Bedeutung entbehren, lange zu verweilen. Ich will mich folglich damit begnügen, der bekannteren unter diesen Malern zu erwähnen und zugleich anzugeben, bei welchem fremden Künstler sie ihr Heil suchten.

Wenn ich den 1546 zu Antwerpen geborenen Bartholomäus Spranger dieser Malergruppe beizähle, geschieht es, weil er durch seinen langen Aufenthalt am Hofe Kaiser Rudolph's II. einen höchst verderblichen Einfluss auf die deutsche Kunst ausübte. Seine tüchtig gemalten Porträts abgerechnet, erscheinen seine Werke gleichsam als Parodien der gleichzeitigen italienischen Manieristen. Je verrenkter und gewaltsamer eine Stellung ist,

2. St. IV.  
Nr. 44. 45.



um so sicherer mag man sein, sie bei ihm zu finden; ein buntes, von aller Wahrheit abgelöstes Colorit trägt noch das Seine dazu bei, das Unerquickliche des Eindrucks zu vermehren. Charakteristisch für ihn ist ein allegorisches Bild, auf dem Minerva, die hehre, jungfräuliche Göttin mit entblösstem Busen, hoch aufgeschürztem Gewande, in der unschönsten und heftigsten Bewegung dargestellt ist. Es ist, als wollte der Maler durch die äussere Vehemenz der Darstellung über ihre gänzliche Nüchternheit täuschen.

Als sein Vorbild wird Parmegianino genannt; aber wie weit bleibt er hinter dem Geist und der freilich oft affectirten Grazie dieses ohne Vergleich bedeutenderen Malers zurück! — Nicht so unausstehlich, wenn auch noch immer hinlänglich manierirt, ist der Cölner Hans van Achen (1552—1615), der sich vornehmlich nach Tintoretto bildete. Ein grösseres Bild, David und Bathseba, verräth ein tüchtiges Studium dieses Meisters. Für mythologische Darstellungen, deren hier mehrere von ihm vorhanden, fehlt ihm die poetische Auffassung und die Reinheit der Form. Er wie sein Schüler Joseph Heinz (1565—1609) waren die Lieblingsmaler Rudolph's II. Heinz, der übrigens im Geschmack der späteren römischen Schule arbeitete, war nicht ohne angeborenen Sinn für Weichheit und Eleganz, aber so ganz ohne innere Wärme und Begeisterung, dass seine Bilder, wenn er auch alle sinnlichen Reizungen ins Treffen führt, dennoch einen trostlos nüchternen Eindruck machen. In der Composition ist er oft überladen, z. B. hier in seinem Adonis und Venus, im Colorit gewöhnlich kokett und unwahr. Natürlich tritt seine Kälte und Absichtlichkeit bei seinen religiösen Darstellungen am stärksten hervor; es lässt sich in der That nichts Frostigeres, Leereres denken. Um jedoch nicht ungerecht zu sein, muss ich auch auf sein Porträt Kaiser Rudolph's hinweisen, hier weitaus sein bestes Bild. — Von Rotterhammer, der wie van Achen vorzugsweise Tintoretto nachahmte, besitzt das Belvedere mehrere Bilder, die allerdings sehr zerfahren in der Composition, aber nicht ohne Verdienst in der Ausführung sind.



Nur eine künstlerische Erscheinung hebt sich leuchtend von dem langweilig grauen deutschen Kunsthimmel jener Zeit ab. Ich meine Adam Elzheimer (1574 bis 1620), ein eben so grosses als liebenswürdiges Talent, das Sinn für Schönheit und Wahrheit, eine ächt poetische Empfindung mit glänzender Technik vereint. Ursprünglich ein Schüler des wenig bekannten Ph. Uffenbach, ging er frühe nach Italien, bildete sich dort einen eigenen Styl und zog seiner eigenen Wege, ohne sich um das Treiben der Andern zu bekümmern. Er beschränkte sich auf einen kleinen Massstab und malte in diesem theils Historienbilder, theils Landschaften mit biblischer oder mythologischer Staffage. Seine vornehmliche Bedeutung liegt in seinen Landschaften, deren Auffassung bei vollkommener Naturwahrheit von einem eigenthümlichen poetischen Zauber erfüllt ist. Die Ausführung ist von dem unsäglichsten Fleiss, der bewunderungswürdigsten Präcision. Während die Schnellmalerei an der Tagesordnung war, arbeitete er mit rührender Hingebung sein Bild bis ins kleinste Detail aus; nie gab er ein Werk aus den Händen, bevor es ihm selbst vollkommen genügte. Das war nicht die Art sich zu bereichern. Trotz seines rastlosen Fleisses gerieth er in Noth und Elend und starb endlich in einem römischen Schuldgefängnisse. — Von diesem ächten Künstler besitzt das Belvedere zwar nur ein kleines Bild, aber an diesem einen eine 1. St. IV. wahre Perle. Es ist eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, eine Composition voll Reiz und Zauber mit schönen, anmuthig bewegten Figuren und Köpfen von reinster Holdseligkeit. Die Feinheit der Ausführung erinnert an die besten niederländischen Meister; nur ist Elzheimer's Colorit nicht ganz so harmonisch verschmolzen wie das ihre. Nr. 16.

Der ausserordentliche Aufschwung, den die Malerei im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts in den Niederlanden nahm, wirkte insofern auf Deutschland zurück, als die Nachahmungssucht der deutschen Künstler sich nun vorwiegend auf niederländische Vorbilder warf. Manche Maler lassen sich übrigens bald von diesen, bald von den Italienern beeinflussen, so z. B. Joachim von Sandrart (1606—1688), der, ein Schüler Merian's und Gerhard Honthorsts, später nach Italien ging und dort vornehmlich Ti-



zian studirte. In seinen Arbeiten ahmt er bald diesen, bald Rubens und van Dyck nach. Man würde jedoch irren, wenn man, nach der Wahl dieser Vorbilder, ihn für einen eigentlichen Coloristen hielte; sein Verdienst liegt weit mehr in der meist sehr einsichtsvollen Composition und der tüchtigen Zeichnung, während seine Farbe meist etwas Schweres, Stumpfes hat. Zudem ist sie äusserst

2. St. IV. ungleich, bald fahl und bleiern wie auf seiner Vermählung  
 Nr. 24. der heil. Catharina, bald braunroth wie auf seinem alten  
 2. St. IV. Philosophen. — Sein Zeitgenosse, Heinrich Schönfeldt  
 Nr. 38. (1609—1675), blieb den Italienern treu und erinnert in seiner  
 gefälligen aber oberflächlichen Weise und seiner nur den  
 Effect anstrebenden Färbung mitunter an Cortona. Das beste  
 2. St. IV. unter seinen hier befindlichen Bildern ist eine Versöhnung  
 Nr. 46. Jakobs mit Esau in einer geistvoll behandelten Landschaft.

Einer der bedeutendsten Künstler jener Zeit ist J o h a n n H e i n r i c h R o o s (1631—1685). Schon in seiner Kindheit wurde er nach Amsterdam geschickt und empfing dort Carel du Jardin's Unterricht; da er überdies bis zu seinem vierzigsten Jahre meist in Holland lebte, kann er in Wahrheit kaum zur deutschen Schule gezählt werden. Er malte vorzugsweise Landschaften mit genrehafter Staffage und Thieren, gelegentlich auch Porträts. In der Landschaft folgt er der anmuthigen heiter idealisirenden Weise seines Lehrers und leistet darin Treffliches. Von ihm sieht man hier zwei ungemein schöne  
 2. St. gr.C. Bilder, liebliche Idyllen, in Beleuchtung und Ausführung  
 Nr. 62. 64. von seltener Meisterschaft zeigend. Sein im Jahre 1655 geborner Sohn Philipp, in Italien, wo er sich bleibend niederliess, Rosa da Tivoli genannt, bildete sich in einer von der seines Vaters sehr verschiedenen Weise aus. Während dieser sich der möglichsten Zartheit und Präcision befleisste, verlegte sich der Sohn auf eine breite, oft sehr flüchtige und decorative Manier, die jedoch von unleugbarer Wirkung ist. Im vierten Zimmer des  
 Nr. 8. 20. Erdgeschosses rechts sieht man von ihm zwei Bilder mit trefflich gemalten Thieren, in dem vierten Zimmer links  
 Nr. 9. 11. zwei Reitertreffen, ein dem Künstler nicht eben geläufiger Vorwurf, dem er jedoch mit erstaunlichem Geschick gerecht zu werden weiss.



Auch ein Ungar, J o h a n n K u p e t z k y (1667—1714), erscheint in der deutschen Kunstgeschichte jener Tage. Er bildete sich in Deutschland und Italien, scheint sich aber auch, was die effectvolle Beleuchtung betrifft, vielfach mit den Niederländern beschäftigt zu haben, wie sein hier vorhandenes Selbstporträt beweist. Ein gutes Bild ist auch sein Porträt einer Dame mit ihrem Söhnchen. — In Christian Dietrich (1712—1774) sehen wir einen geschickten Nachahmer Rembrandt's, Peter von Strudel (1648—1714) imitirt van Dyck, Ignaz Stern (1698 bis 1746) Guido Reni, Hartmann (lebte in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts) den Sammetbreughel. Bei dem übrigens sehr ansprechenden Querfurt (1696 bis 1761) macht sich der entschiedene Einfluss Ph. Wou- verman's fühlbar, Schinnagl's und Janneck's Landschaften bekunden eine unbedingte Hingebung an niederländische Vorbilder. — Ungleich bedeutender, wirklich frei und originell, ist G e o r g R u g e n d a s (1666—1742), dessen zwei Schlachtbilder von grossartiger Haltung und ungeachtet des wenig anziehenden Colorits, von bester Wirkung sind.

Eine eigenthümliche Stellung nimmt B a l t h a s a r D e n n e r ein. Im Jahre 1685 zu Hamburg geboren und dort auf den Unterricht eines ganz unbedeutenden Malers angewiesen, erwarb er sich durch eigenes Studium eine unerreichte Meisterschaft im Wiedergeben der geringfügigsten Details des menschlichen Antlitzes. Wäre, wie man mitunter behaupten hört, die möglichst genaue Nachahmung der Natur wirklich das höchste Kunstziel, so gebührte Denner der Rang vor Raphael, Michelangelo und Leonardo. In der Pünktlichkeit der Ausführung, dem täuschenden Schein des Lebens hat kein Maler ihn je übertroffen. Jedes Haar hat seine plastische Rundung, die Verzweigungen des kleinsten Hautfältchens sind angegeben; neben seinen Bildern macht die minutiöse Sauberkeit der holländischen Kleinmeister den Eindruck leichtsinniger Sudelei. Man staunt über diese Wunder des Fleisses und fühlt sich dennoch von ihnen fast grauenhaft berührt. Hier findet man von ihm die Porträts eines alten Mannes und einer alten Frau. Vielleicht sind die beiden Originale alt und

2. St. IV.  
Nr. 90.2. St. IV.  
Nr. 75.2. St. IV.  
Nr. 79. 81.1. St. gr.C.  
Nr. 103.  
104.



grau geworden, während er sie malte, denn welche endlose Zeit muss über der Vollendung eines solchen Porträts hingegangen sein! Weiter als hier in dem weiblichen Kopf kann die Illusion nicht getrieben werden; sie grenzt an das Schauerliche. Man bedürfte einer Loupe, um das Kunstwerk vollkommen zu würdigen. Ist es aber auch ein Kunstwerk? Nein! In einem solchen ist die Materie die Dienerin des Geistes, hier aber wird nichts angestrebt als die slavisch getreue Copie einer sehr gleichgiltigen Wirklichkeit.

Ein sehr beliebter Porträtmaler des vorigen Jahrhunderts war Christian Seibold, der 1697 zu Mainz geboren, sich später in Wien niederliess, wo er im Jahre 1768 starb. Betrachtet man seine drei Porträts, auf denen Alles so rosig und transparent, so zierlich und oberflächlich ist, so begreift man, was ihn zu einem der gesuchtesten Modemaler machte. Die Menge wird für eine gewisse charakterlose Anmuth immer empfänglicher sein, als für Tiefe und Wahrheit. Ohne Verdienst ist Seibold übrigens nicht, namentlich thut er es in der richtigen Zeichnung den meisten unserer heutigen Modemaler gar sehr zuvor.



## Niederländische Schule.

Ich habe meine Leser mit dem gemeinsamen Ursprung der deutschen und niederländischen Kunst bereits bekannt gemacht. Die erstere bewahrte bis zu Dürer's Zeit ihren nationalen Charakter. Erst zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts sind in der deutschen Kunst, die sich bis dahin gleichzeitig mit der italienischen, aber ohne ihr das Geringste zu entlehnen, selbstständig entwickelt hatte, fremde Einflüsse bemerkbar. Dürer selbst neigte sich in seinen letzteren Werken, namentlich den berühmten Apostelbildern in der Münchner Pinakothek, sichtlich dem italienischen Style zu und lenkte dadurch seine Anhänger in die Bahn, auf der die Schule später zu Grunde ging. Wir haben gesehen, wie rasch der Uebergang zur romanischen Kunstweise stattfand. Manche Umstände trugen zu dieser schnellen Wandlung bei, vor Allem der Einfluss der Humanisten, die in ihren Schriften beständig auf die Antike und damit auf Italien hinwiesen. Die Hast, mit der man Versäumtes plötzlich nachholen wollte, musste zu geistiger Unfreiheit und der rein äusserlichen Nachahmung eines missverstandenen Ideals führen. Auf diesem Wege sahen wir im vorigen Abschnitt die deutsche Kunst sich aller Selbstständigkeit und Originalität entäussern und an schöpferischen Talenten immer mehr verarmen.

Die niederländische Kunst ging durch ähnliche Phasen, deren letzter Verlauf jedoch ohne Vergleich günstiger war. Ursprünglich ganz national, nimmt sie zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gleichfalls italienische Elemente in sich auf. Ob, wie behauptet wird, schon Hemling Italien kannte, mag dahin gestellt bleiben, gewiss ist, dass



die späteren Niederländer eine Wallfahrt nach jenem Lande als für ihr künstlerisches Heil unerlässlich betrachtet. Bis hieher stimmt der Entwicklungsgang der niederländischen mit dem der deutschen überein, hier aber beginnt der Unterschied. Statt wie diese im Bestreben sich Fremdes anzueignen, ihr eigenstes Wesen zu verlieren, schöpft die niederländische schliesslich daraus neues Leben und neue Kraft. Sie wird allgemeiner, ohne ihren nationalen Charakter aufzugeben und aus der innerlich vollzogenen Fusion zwischen Nord und Süd geht die Kunstära Rubens' und van Dyck's hervor.

Durch die Reformation von den Flamändern getrennt und von dem Legendenkreise abgeschnitten, schlugen die protestantischen Holländer einen andern Weg ein. Sie beschränkten sich meist auf die vollendet treue Wiedergabe der Natur und erhoben sich in ihren durchaus realistischen Darstellungen durch Wahrheit und eine bewunderungswerthe Technik zur höchsten Meisterschaft.

Wenn es ihnen auch wahrscheinlich an bedeutenden, uns unbekannten Vorgängern nicht fehlte, müssen doch die Brüder Hubert und Johann van Eyck als die eigentlichen Gründer der flandrischen Schule betrachtet werden. Ihr Verdienst, durch die Erfindung der Oelmalerei die Technik auf eine bis dahin ungeahnte Höhe gehoben zu haben, ist, wie gross es auch sein mag, doch nur secundär im Vergleich mit dem nicht genug zu preisenden, dass sie es waren, die der Kunst einen ungeheuer erweiterten Kreis von Anschauungen eröffneten. Erst durch sie ward der früher nur angebahnte Bruch mit der byzantinischen Tradition zur vollendeten Thatsache; erst sie spiegeln die ganze Mannigfaltigkeit und Fülle der Erscheinungen, von der menschlichen Gestalt, dem Wirken und Weben der Natur an bis hinab zum bescheidensten Hausrath, mit künstlerischer Treue in ihren Werken ab. Eine der Wirklichkeit nachgebildete und poetisch empfundene Landschaft oder eine reiche Architektur tritt an die Stelle des Goldgrundes, die streng symmetrische Anordnung muss einer freien Composition weichen, Köpfe von porträtartiger Naturwahrheit ersetzen die traditionellen Typen. Ein neuer Tag ist angebrochen und die beiden Brüder sind seine Verkündiger.



Im Jahre 1366 erblickte Hubert van Eyck, Johanns älterer Bruder und Lehrer, das Licht der Welt. Das Geburtsjahr Johanns ist unbekannt; man weiss nur, dass er 1441 zu Brügge starb, wo die früher in Masseyck ansässige Familie sich niedergelassen hatte. Jedenfalls war der Altersunterschied zwischen den Brüdern sehr bedeutend und muss über zwanzig Jahre betragen haben. Als Huberts Lehrer nennt man Lucas van Heere, von dem kein Bild auf unsere Zeit gelangt ist. Auch Hubert van Eyck's beglaubigte Werke sind äusserst selten. Das ihm hier zugeschriebene Bild, die heilige Catharina in einer Landschaft, ist höchst wahrscheinlich ein Werk seines Bruders. Hier meine Gründe für diese Vermuthung: die Bilder Huberts, der seine eigene Erfindung noch nicht mit vollkommener Sicherheit anzuwenden wusste, haben sehr bedeutend nachgedunkelt und gelitten, während die treffliche Erhaltung des in Rede stehenden eine genaue Kenntniss aller materiellen Hilfsmittel voraussetzt. Ferner begegnet man darin, ausser derselben Empfindungsweise auch derselben Technik wie in Johann van Eyck's Madonna mit dem Kinde, welches letztere Bild überdies im Formate mit jenem so genau übereinstimmt, dass man beide als Pendants betrachten darf. Den realistischen Ausgangspunkt der Schule bekundet vornehmlich die unendlich fleissige Ausführung der Scenerie und des Beiwerks. Die Figuren selbst sind von anmuthiger Schlankheit, die in manchen Theilen, z. B. den Händen, an Magerkeit streift, die Köpfe, bei grosser Zartheit der Formen, von ernstem, fast herbem Charakter, die Gewänder scharfbrüchig, aber, besonders auf dem Madonnenbild, von zauberhafter Gluth und Tiefe der Farben. Die Sorgfalt, mit der alle Einzelheiten, die architektonischen Verzierungen der Nische, in der die Jungfrau steht, das lang wallende Haar u. s. w. ausgeführt sind, grenzt an's Unglaubliche. Ein todter Christus, den die Seinen betrauern, trägt gleichfalls den Namen Johann van Eyck's, wird aber von so bewährten Kennern, wie z. B. Passavant, dem Holländer Albert von Ouwater zugeschrieben. Der Beweis dürfte schwer zu führen sein, da uns kein sicher beglaubigtes Werk dieses Künstlers erhalten blieb. Unstreitig ist das erwähnte Bild von weit

2. St. II.  
Nr. 22.2. St. II.  
Nr. 18.2. St. II.  
Nr. 12.



kühlerer Farbenstimmung als die Arbeiten van Eyck's, die Köpfe zeugen von geringerem Schönheitssinn, die Umrisse der auffallend langen Figuren sind von einer Schärfe, die ihm nicht eigen ist. In der Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks, der Beredtheit der Geberden kommt der Künstler hingegen dem grossen Meister sehr nahe. Die Ausführung ist von der grössten Feinheit und Präcision.

- Auch zwei Porträts von Johann van Eyck besitzt  
 2. St. II. diese Gallerie. Das eine, angeblich Jodocus Vyts, der  
 Nr. 42. Stifter des Genter Altarbildes, stellt einen alten Mann mit nicht eben bedeutenden, etwas schlaffen Zügen dar; schwerlich eine hervorragende Persönlichkeit, die aber hier durch überzeugende Wahrheit der Darstellung dennoch unser Interesse gewinnt. Auch ist hier die Genauigkeit der Ausführung eines Miniaturmalers würdig; an dem weissen Pelzbesatz des rothen Oberkleides könnte man die einzelnen Haare zählen. Wenn das zweite Bildniss einen  
 2. St. II. grösseren Eindruck macht, so liegt der Grund wohl vornehmlich darin, dass der Künstler hier eine weit dankbarere Aufgabe zu lösen hatte. In dem Antlitz des jungen Mannes, den es darstellt, liegt eine geistige Macht und Energie, von der man sich unwiderstehlich angezogen fühlt; den formell keineswegs schönen Zügen haben rastlose Gedankenarbeit und ein unerschütterlicher Wille ihr adelndes Gepräge aufgedrückt. Mit bewundernswerther Tiefe hat der Künstler diese schwerlich lebenswürdige, aber sicher bedeutende Individualität aufgefasst; lebendig auf uns wirkend steht der seit Jahrhunderten im Grabe Ruhende vor uns. Wie die Charakteristik von überzeugendster Schärfe, ist die Formengebung von der grössten Bestimmtheit, die Färbung jedoch von minderer Schönheit und Intensität als gewöhnlich.

Da urkundlich erwiesen ist, dass Johann van Eyck im Jahre 1441 von der Erde schied (Hubert war schon 1426 gestorben), da man ferner weiss, dass er um mindestens zwanzig Jahre jünger war als sein Bruder, folgt daraus, dass der Tod ihn vor der Zeit abrief. Allein der Fleiss, den ich schon früher ein Attribut des Genies nannte, liess ihn in einer verhältnissmässig kurzen Frist nicht nur eine Reihe herrlicher Werke schaffen, sondern



ihn auch die Zeit finden, eine bedeutende Anzahl von Schülern zu bilden.

Gleichzeitig oder nur wenig später als die Schule der van Eyck und von dieser unabhängig, blühte in Holland eine Malerschule, deren Haupt der vorhin erwähnte Albert van Ouwater gewesen zu sein scheint. Unter ihm bildete sich Gerhard oder Geertgen van Haarlem (Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts), von dem das Belvedere zwei Bilder, die einzigen historisch beglaubigten, besitzt. Das eine hat die Geschichte der Gebeine Johannes des Täufers zum Gegenstand. Im Hintergrunde sieht man die Leiche des Heiligen zur Erde bestatten, vorne wird die wieder ausgegrabene auf Befehl Julians des Apostaten, verbrannt, im Hintergrunde endlich werden die noch vorgefundenen Reste den Johannitern feierlich übergeben. Es sind demnach drei, durch Jahrhunderte getrennte Vorgänge auf dem Bilde vereinigt, das mir aus diesem Grunde einer Erklärung zu bedürfen schien. Der Realismus der van Eyck tritt dem Beschauer hier in minder edler Gestalt entgegen. Die übrigens ausdrucksvollen Köpfe sind mit wenigen Ausnahmen geradezu hässlich, die lebendig bewegten Figuren meist nur Nachbildungen einer gemeinen Natur. Die Farbe hat einen wenig ansprechenden, schweren, bräunlichen Ton. Dagegen zeichnet sich die Modellirung, besonders der Gewänder, durch grosse Tüchtigkeit, die Landschaft durch einheitliche Stimmung aus. Das zweite Bild, eine Beweinung Christi, trägt denselben Charakter, nur ist der Mangel an Schönheits-sinn in den Frauenköpfen noch auffälliger.

2. St. II.  
Nr. 60.

2. St. II.  
Nr. 58.

Von Johann van Eyck's berühmtestem Schüler, Rogier van der Weyden (gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu Brüssel geboren), auch Rogier von Brügge genannt, befindet sich hier ein ausgezeichnetes Werk, wenn nämlich das Martin Schongauer genannte kleine Altarbild wirklich von ihm ist, wie die entscheidendsten Autoritäten behaupten. Es besteht aus einer Tafel mit zwei Seitenflügeln. Auf dem Mittelfelde sieht man Christus am Kreuz, an dessen Fuss Maria, Johannes und die seitwärts knienden Donatoren; auf dem Flügel links die heil. Veronica, rechts die heil. Magdalena, in den Lüften vier trauernde Engel.

2. St. I.  
Nr. 81.



Durch die ganze Composition weht ein tiefer, heiliger Schmerz; zum ergreifendsten Ausdruck gelangt er in der Gestalt der in namenlosem Jammer das Kreuz umschlingenden mater dolorosa. Ausserordentlich schön sind die Porträts der Stifter, namentlich der edle und geistvolle Kopf der jungen Frau, die in stiller Sammlung den Kopf gesenkt hält, während der Mann mit dem Ausdruck inbrünstigen Flehens zu dem Gekreuzigten emporblickt. Die beiden heiligen Frauen auf den Seitenflügeln sind von eigenthümlicher Grossartigkeit. Der Faltenwurf ist von ungewöhnlicher Freiheit, die Farbe wahr und stimmungsvoll, doch ohne den leuchtenden Glanz, der Johann van Eyck's Colorit kennzeichnet. — Der Schüler des Rogier van der Weyden werde ich, um die chronologische Ordnung nicht zu stören, später gedenken.

- Ein unmittelbarer Schüler Johann van Eyck's ist Hugo van der Goes († 1478). Seinen Namen trägt
2. St. II. hier eine in einer Landschaft thronende Madonna mit dem  
Nr. 6. Kinde, dem ein Engel einen Apfel reicht, und dem Stifter. Ich muss jedoch bemerken, dass dieses Bild vielfach als ein Werk Memling's betrachtet wird. — In der Empfindung fromm, rein und innig, ist die Darstellung von lebenswürdiger Naivetät und Heiterkeit, die besonders aus dem apfelrunden Gesichtchen des Engels gar herzwinnend strahlt. Den erhöhten Ausdruck, das mit der tiefsten Demuth vereinigte Bewusstsein der eigenen Würde, das die Madonnen und Engel der Italiener so edel und gross macht, findet man bei den Niederländern nur im seltensten Falle, doch liegt in ihrer unbefangenen Vermenschlichung des Ueberirdischen eine fromme Unschuld und Treue rührender Art. — Die Landschaft ist hier wie auf den meisten gleichzeitigen Bildern mit sichtlicher Vorliebe behandelt. Es macht den Eindruck, als hätten die Künstler, nachdem der starre Goldgrund einer belebteren Naturmalerei hatte weichen müssen, sich daran gar nicht satt malen können, so eifrig sind sie darauf bedacht, ihre Landschaften mit Bäumen, Bergzügen, vielthürmigen Städten u. s. w. zu schmücken, mitunter wohl auch zu überladen.

Unter Nr. 8 in demselben Saale befinden sich die Flügel zu dem oben besprochenen Bild, die jedoch merk-



lich schwächer und daher wahrscheinlich nicht von derselben Hand sind.

Unter Rogier van der Weyden's Schülern nimmt Hans Hemling, richtiger Memling, die erste Stelle ein. Von dem Leben dieses grossen Künstlers ist so wenig bekannt, dass man nicht einmal seine Heimath mit Bestimmtheit anzugeben weiss. Nach einer Version wäre er in Flandern, nach einer anderen in Deutschland geboren. Die Ordner der Gallerie scheinen sich der letzteren Meinung zuzuneigen, da sie dem ihm zugeschriebenen Bild einen Platz in der altdutschen Abtheilung anwiesen. Wo aber auch seine Wiege gestanden haben mag, seine künstlerische Heimath, die Wiege seines Ruhmes, ist Flandern. Das Dunkel, welches sein Leben umgiebt, veranlasste verschiedene sagenhafte Berichte, die ich hier nicht wiederhole, da ihnen jede historische Beglaubigung fehlt. Dass uns von einem Künstler dieses Ranges, dessen Wirken überdies in eine spätere Zeit fällt (sein Hauptwerk ist vom Jahre 1480), keine authentischen Nachrichten überliefert wurden, beweist, wie sehr der germanische Norden an geistiger Regeksamkeit gegen Italien zurückstand, wo schon weit früher der Kunst und den Künstlern die theilnahmsvollste Beachtung zugewendet wurde. Glaublich ist jedoch, dass Memling, den die Sage als verabschiedeten Soldaten arm und krank im Hospital zu Brügge Aufnahme finden lässt, in seiner Jugend vielleicht auf einem Kriegszug Italien kennen gelernt habe, denn in Bezug auf Reinheit der Formen, Schönheit und Anmuth übertrifft er fast alle Niederländer. Die kaiserliche Gallerie bewahrt von ihm ein Bild, das in zwei Abtheilungen die Kreuzigung und Auferstehung Christi zum Gegenstand hat. Die Figuren sind, obgleich etwas lang und mager, nichtsdestoweniger von bezaubernder Grazie und mit Ausnahme eines jungen Mannes im Vordergrund, vollkommen naturwahr in der Bewegung; die Köpfe athmen das reinste Schönheitsgefühl, die Modellirung zeugt von einem bedeutenden Fortschritt, die Farbe ist von der reizendsten Verschmolzenheit und Klarheit. Die Vollendung in der Ausführung des Beiwerks, der Stoffe und Waffen, wird von keinem Meister, wie er auch heisse, übertroffen.

2. St. I.  
Nr. 82.



An Memling reiht sich, der Zeitfolge nach, Quintin Messys oder Massys (geb. gegen 1460 † um 1536). Einer in Antwerpen ansässigen Malerfamilie entsprossen, soll er gleichwol das Schmiedehandwerk erlernt und sich erst später der Kunst gewidmet haben. Die Liebe, heisst es, habe ihn zu dieser Umkehr bewogen; man sollte denken, sein angebornes Talent müsse ihm ein zwingenderes Motiv gewesen sein, als die Neigung zu einem schönen Mädchen. In ihm tritt uns ein Künstler von freier, selbstständiger Entwicklung entgegen; der Erste, der den bis dahin mit Vorliebe gepflegten Detailreichthum verschmähte, um den vollen Accent auf den Gedanken, die Empfindung zu legen. Auch in einem anderen Punkte wich er von den Gewohnheiten der Schule ab: er malte häufig lebensgrosse Figuren. Die Erklärung, dass seine von seinem früheren Gewerbe schwer und ungefüggig gewordene Hand ihm die minutiöse Ausführung kleiner Figuren verwehrt habe, ist sicher unrichtig, da seine Bilder eine vollkommene Beherrschung der Technik verrathen. — Von ihm sieht man hier eine

2. St. II. Darstellung des Gleichnisses vom ungerechten Haushälter  
Nr. 29.  
2. St. II. und ein schönes männliches Porträt. Der ihm zugeschrie-  
Nr. 37. bene heil. Hieronymus ist einfach eine Copie des in Turin  
im Privatbesitze befindlichen berühmten Gemäldes. Tief  
2. St. II. unter ihm steht sein Sohn Johann, der in seinem Loth  
Nr. 82. sich ganz zu den späteren Italienern hinneigt.

- Wie es sich mit der Aechtheit eines hier Cornelius  
2. St. II. Engelbrechtsen (1468—1533) genannten Werkes ver-  
Nr. 5. hält, wollen wir dahingestellt sein lassen; so viel ich weiss,  
besitzt nur Leyden, seine Vaterstadt, ein beglaubigtes Bild  
dieses Künstlers. Jedenfalls ist es eine treffliche Arbeit aus  
der altholländischen Schule, die vorwiegend von der Schule  
van Eyck's beherrscht ward, den Realismus derselben aber  
noch unbedingter durchführte. Ohne den Engel auf dem  
Bilde könnte man es für die Darstellung der beglückten  
Häuslichkeit guter, schlichter Menschen halten, so wenig  
erhöht sind die Zustände, die hier veranschaulicht werden.  
Aber man gewinnt diese Menschen lieb, so fromm und  
rein ist ihr Ausdruck, so erquickend die Innigkeit der  
Beziehungen, in denen wir sie zu einander sehen. Was  
der Künstler als Porträtmaler zu leisten vermochte, zeigt



sich in den auf den Flügeln angebrachten Bildnissen der Stifter. Die Scenerie ist ganz im Geschmacke der van Eyck; die reiche Landschaft, eine Fülle von architektonischen und decorativen Ausschmückungen dient dazu, eine festlich heitere Wirkung zu erzielen. In der Färbung herrscht jener dunklere, bräunliche Ton vor, der die Holländer schon früh von den Flamändern unterschied.

Von Engelbrechtsen's berühmtestem Schüler Lucas van Leyden (1494—1532) sieht man hier nur ein kleines Brustbild Kaiser Maximilian's I. Leider befindet sich dies in einem so kläglichen Zustand, dass es von der Bedeutung dieses Künstlers keinen Begriff zu geben vermag. Um Lucas van Leyden kennen zu lernen, ist die Liechtenstein'sche Gallerie weitaus der geeignetere Ort.

Auch Johann Mabuse, eigentlich Gossaert (geb. um 1476), ist hier nur schwach vertreten. Wahrscheinlich ist seine heil. Jungfrau mit dem Kinde ein Werk seiner späteren Zeit, in der er sich von der van Eyck'schen Tradition lossagte, um die italienische Manier anzunehmen. Den Figuren fehlt die schlichte Anmuth der früheren Periode, die Bewegung des Kindes ist zu heftig. Nur das Colorit wirkt durch seine saftige Frische.

Mit Bernhard van Orley (1471—1541) scheint der Sieg der italienisirenden Richtung entschieden; für eine Weile war er es wirklich. Wol ein halbes Jahrhundert lang lebte die specifisch niederländische Kunst nur im Genre und Porträt fort; die Historienmaler wählten sich fremde Vorbilder. Die Nachahmung der Italiener riss auch hier ein, wenn schon nicht so ganz verderblich wie in Deutschland. — Orley's früheren Lehrer kennt man nicht; seine eigentliche Ausbildung erhielt er in Italien, wo er unter Raphael studirte. In seine Heimath zurückgekehrt, verpflanzte er den Styl der römischen Schule dahin. Das ihr eigenthümliche Stylgefühl findet man auf seinem hier bewahrten Bilde wieder. Es besteht aus zwei Abtheilungen, deren eine die Gewaltthaten des Antiochus, die andere die Ausgiessung des heil. Geistes über die Apostel darstellt. Die Composition ist, trotz der zahlreichen Episoden, die sie enthält, von übersichtlicher Klarheit, die Figuren zeichnen sich durch grössere Eleganz, die Köpfe

2. St. II.  
Nr. 39.2. St. II.  
Nr. 9.2. St. II.  
Nr. 59.



durch eine edlere Bildung aus, sind aber dafür auch minder lebendig und charaktervoll. Die Färbung hat nichts von der intensiven Wärme der Niederländer. Niederländisch ist an dem Ganzen nur die ungemein sorgfältige Ausführung, die Schmuck, Waffen, die Textur der verschiedenen Stoffen, mit grosser Naturwahrheit wiedergibt. — An  
 2. St. II. einem zweiten Bilde von Orley ist namentlich die poetisch  
 Nr. 35. empfundene Landschaft hervorzuheben.

Wie seine meisten Kunstgenossen hat auch Johann Schooreel (1495—1562), ursprünglich ein Schüler des Mabuse, Italien besucht, doch scheint er sich der dortigen Kunstweise nicht so unbedingt angeschlossen zu haben, wie z. B. van Orley, wenigstens sind seine hier befind-  
 2. St. II. lichen Porträts ganz und gar im niederländischen Geiste  
 Nr. 66. 67. gemalt. Zwei treffliche Werke, lebendig in der Auffassung, von schöner Gesammthaltung und tiefer Sättigung der Farbe. — Auch sein Schüler Martin van Heemskerck (1498—1574) fehlt hier nicht. Sein Schüler ist er jedoch nur insofern zu nennen, als er die erste Anweisung von jenem Meister empfing. Später wandte er sich den gleichzeitigen Italienern zu und übertraf sie noch an wüster Manierirtheit. Man sieht hier von ihm einen keineswegs ansprechenden Johannes in der Wüste und zwei Bacch-  
 2. St. II. nalen. Das eine ist von anwidernder Gemeinheit. Mehr  
 Nr. 54. E. I. Nr. 4. Haltung hat das zweite, dem übrigens eine Composition  
 2. St. II. von Giulio Romano zu Grunde liegt.  
 Nr. 57.

Von grosser Bedeutung sind die Bilder Joachim Patenier's (lebte um 1520), als die ersten Versuche, die Landschaftsmalerei zu einer selbstständigen Kunstgattung zu erheben. Zwar entlehnt Patenier seine Vorwürfe scheinbar noch immer der heiligen Geschichte und malt bald  
 2. St. II. einen heil. Hieronymus in einer felsigen Gegend betend,  
 Nr. 45. bald eine Taufe Christi u. s. w., aber unverkennbar be-  
 2. St. II. trachtet er diese Vorgänge nur als Staffage der Landschaft,  
 Nr. 48. die ihm das Wichtigste ist. Die grossartige Naturauffassung, welche die niederländischen Landschaften einer späteren Zeit charakterisirt, und ihre damit zusammenhängende Einfachheit ist ihm noch fremd; unbekümmert um den Total-  
 eindruck hat er seine Lust an der Aufhäufung eines un-  
 endlichen Detailreichthums und erscheint dadurch häufig



überladen. Auch seine Farbe hat, namentlich in den bläulich grünen Lufttönen, mit Naturwahrheit wenig gemein. Ihm verwandt, doch schon etwas einfacher und mehr auf die Wiedergabe der Wirklichkeit bedacht, ist Herri de Bles (1480—1550). 2. St.  
Nr. 20. 71.  
72. 73.

Das phantastische Element, das in der deutschen Kunst eine so grosse Rolle spielt, macht sich auch in der niederländischen geltend, doch bei keinem Künstler so ausschliesslich wie bei Hieronymus Bosch, eigentlich Agnen († 1518), den Maler abenteuerlicher Teufeleien. In seinen zwei Darstellungen der Versuchungen des heil. Antonius entwickelt er eine ungemeine Erfindungsgabe, der jedoch das humoristische Element fehlt, und schafft eine ganze Welt, in der die barokste Form die normale scheint. Merkwürdig sind die beiden Bilder übrigens schon wegen der tiefen Farbengluth und der effectvollen Beleuchtung. 2. St. II.  
Nr. 15. 25.

Interessant sind in diesem Zeitabschnitt vornehmlich die Porträt- und Genremaler, weil fast nur sie die nationale Eigenthümlichkeit bewahren. Die letzteren bilden gleichsam eine lustige Opposition gegen den falschen Idealismus, der in der Historienmalerei mehr und mehr zur Herrschaft gelangte. Der älteste dieser Opponenten, ja der Schöpfer des komischen Genre, ist Peter Breughel (1510—1576), auch Bauernbreughel genannt, weil er seine Vorwürfe häufig dem Leben der Bauern entlehnte. Wenige Gallerien vereinigen eine solche Anzahl vorzüglicher Werke dieses Meisters, wie das Belvedere. Da ist zunächst eines seiner Hauptbilder, der Streit des Faschings und der Fastenzeit; man könnte es auch den Kampf zwischen Epicuräismus und Askese nennen. Auf dem Marktplatz einer niederländischen Stadt rücken die Kämpfer auf einander los; rechts die wohlbeleibten Anhänger der Tafelfreuden mit weingerötheten Gesichtern, links die der Abtödtung Beflissenen, blass und dürr zum Erbarmen, mit Fastenbretzeln im Wappenschild. Alles wirkt hier mit urkomischer Kraft, die burlesken Einfälle an sich und die drolligen Formen, in denen sie verkörpert sind. Auf einem zweiten Bilde, der Frühling genannt, tummeln sich spielende Kinder auf einem freien Platz herum. Das Gegenstück dazu bildet eine Winterlandschaft mit dem betlehe- 2. St. III.  
Nr. 4.  
  
1. St. III.  
Nr. 2.  
2. St. III.  
Nr. 1.



- mischen Kindermord als Staffage Die Häuser des niederländischen Dorfes, das hier Betlehem darstellen soll, sind halb im Schnee vergraben, die Figuren tragen das Costüm des sechzehnten Jahrhunderts; so pünktlich nimmt es der Künstler mit der Localfärbung. Andere Darstellungen
2. St. III. in seinem eigenthümlichen Genre sind Bauern beim Kirch-  
Nr. 44. weihfest, eine Bauernhochzeit, ein Bauer, der einen  
2. St. III. Jungen auf einem Baume ertappt. Wenn er in ähnlichen  
Nr. 12. Bildern mit Bewusstsein komisch ist, ist er es in seinen  
2. St. III. historischen Compositionen gegen seinen Willen. Seine  
Nr. 8. Kreuztragung macht durch eine allen Glauben überstei-  
2. St. III. gende realistische Derbheit den wunderbarsten Eindruck  
Nr. 5. von der Welt. Man ist überzeugt, den Zug zur Hinrich-  
tung eines gewöhnlichen Verbrechers zu sehen. Um der  
historischen Färbung ihr Recht widerfahren zu lassen, ist  
den beiden Schächern ein Mönch beigezelt, der sie mit  
dem Crucifix in der Hand zur Reue ermahnt. Sehr naiv  
2. St. III. ist auch sein Thurmbau von Babel. Zwischen einer nie-  
Nr. 6. derländischen Stadt, die Babylon, und einem grünumwach-  
senen Fluss, der den Euphrat vorstellen soll, erhebt sich  
der Thurm bis in die Wolken, im Vordergrund sieht man  
den König die Arbeiten überwachen. Charakteristisch für  
2. St. II. den Künstler ist auch eine Schlacht zwischen den Israe-  
Nr. 56. liten und den Philistern, worauf die ersteren im ritterlichen  
Harnisch, ihre Gegner in saracenischer Tracht erscheinen.  
Die Ausführung des von kleinen Figuren wimmelnden  
Bildes ist ungemein fleissig und sorgfältig.

- Peter Breughel d. j., zum Unterschied von seinem Vater und im Hinblick auf seine eigenthümliche Richtung Höllenbreughel genannt, fühlt sich in einer höchst verschiedenen Sphäre heimisch. In seiner Vorliebe für phantastische Darstellungen aus der Unterwelt ist er dem Hieronymus Bosch verwandt. Man sieht hier von ihm einen
1. St. VII. Aeneas und (im zweiten Cabinet, mit Nr. 95 bezeichnet)  
Nr. 58. eine Versuchung des heil. Antonius mit einer Unzahl sehr  
präcis ausgeführter Figürchen. Das Hauptgewicht legt  
er auf die unheimlich glühende Beleuchtung, die jedoch  
in den Lichtern mitunter spitz und glasartig ist. Peter's  
jüngerer Bruder Johann, auch Sammetbreughel genannt,  
widmete sich vornehmlich der Landschaftsmalerei. Das



von ihm hier befindliche Bild ist von schöner klarer Farbe und zierlicher Durchbildung. Bedeutender als er ist jedoch Roland Savery (1576—1639), der Schüler des grossen Landschafters Paul Bril. Manche seiner Bilder athmen ein tiefes und reines Naturgefühl, eine träumerisch ernste Stimmung findet darin ihren Ausdruck; andere sind vornehmlich darauf berechnet, seine Geschicklichkeit als Thiermaler darzuthun, wie z. B. Nr. 67 und 76 in demselben Saale.

1. St. VII.  
Nr. 56.1. St. III.  
Nr. 57. 61.

Wie bei den Breughel's scheint auch in anderen Familien das Talent gleichsam ein Gemeingut. So bei den Valkenburg, unter denen Lucas (1625) der älteste und auch der bedeutendste ist. Man lernt ihn hier von verschiedenen Seiten kennen, als Genremaler in der Art des Bauernbreughel und als Landschafter. In dieser letzteren Eigenschaft unterscheidet er sich durch das Eingehen auf bestimmte Naturmotive von der Mehrzahl seiner Vorgänger. Besonders gelungen, frischer und kräftiger in der Farbe als ihm sonst eigen, ist eine Landschaft, in der eine Hirschjagd und im Vordergrund der Erzherzog Mathias angelnd dargestellt ist. In seinem Porträt des Markgrafen von Burgau im Costüm eines römischen Feldherrn versucht er sich auch in der antikisirenden Richtung. Das Bild ist namentlich in den Fleischtönen von kalter, unerquicklicher Färbung, in der Ausführung jedoch von ungemeiner Sorgfalt.

2. St. III.  
Nr. 9.2. St. III.  
Nr. 58.2. St. III.  
Nr. 10.

Eine Künstlerfamilie, in der sich das Talent durch vier Generationen forterbte, ist die der Porbus oder Pourbus. Peter Porbus d. ä. wurde 1463 geboren, sein Urenkel Franz d. J. starb 1622 und während dieses langen Zeitraumes standen die Porbus immer in der Reihe der ersten Porträtmaler. Der vorzüglichste unter ihnen ist jedoch Franz Porbus d. ä. (1540—1580), von dem das Belvedere fünf treffliche Arbeiten besitzt. Zwei derselben, das Porträt eines Ritters von Calatrava und das Bildniss einer schönen jungen Dame sind von besonders edler Haltung und sonniger Klarheit des Tons. Sein Naturgefühl, seine künstlerische Treue müssen in der That unzerstörbar gewesen sein, da selbst die Schule des durchaus unwahren und manierirten Franz Floris (1520—1570)

2. St. III.  
Nr. 22.2. St. III.  
Nr. 27.



- ihnen nichts anhaben konnte. Zwei Bilder des Letzteren  
 E. III. Nr. 6. finden sich hier vor, eine heilige Familie in einer Land-  
 schaft und ein Doppelbild, Adam und Eva unter dem  
 1. St. III. Baume der Erkenntniss, beide nüchterne Nachahmungen  
 Nr. 16. 17. italienischer Kunstweise, deren Formen Floris beständig  
 wiederholt, ohne jemals zum Verständniss ihres Wesens  
 durchzudringen. Man möchte für die Anerkennung der  
 Zeitgenossen gleichgiltig werden, wenn man sich erinnert,  
 dass Floris von den Seinen als ein Wunder gepriesen und  
 der flandrische Raphael genannt wurde. — Der jüngere  
 Franz Porbus (1577), ein Sohn und Schüler des Vorigen,  
 siedelte nach Frankreich über, wo er im Jahre 1622 starb.  
 2. St. III. In seinem weiblichen Porträt übertrifft er seinen Vater  
 Nr. 30. vielleicht an Eleganz, erreicht ihn aber nicht in der Schön-  
 heit des Colorits.

Gleichen Ranges mit dem älteren Franz Porbus, ja ihm in mancher Beziehung noch überlegen, ist Antonis Moor (1518—1588), der zuerst unter Schooreel, später in Italien studirte. In seinen äusserst seltenen Historienbildern (mir ist keines derselben bekannt) soll er ein keineswegs glücklicher Nachahmer der Italiener sein; im Porträt hingegen steht er eben nur hinter den allergrössten Meistern des Faches zurück. — Die glänzendsten Höfe beschäftigten ihn; erst wurde er von Carl V. nach Portugal geschickt, um die Braut Philipp's II. zu malen. Nach dem frühen Tode dieser Fürstin ging er im Auftrag des Kaisers nach England, um das Porträt von Philipp's zweiter Gemahlin, der katholischen Marie, auszuführen. Zur Regierung gelangt, berief dieser Monarch den Künstler nach Madrid. Dort zog er den Argwohn der Inquisition auf sich; ungewiss, ob der König geneigt oder auch nur im Stande sei, ihn vor ihr zu schützen, flüchtete Moor nach seiner Heimath und trat daselbst in die Dienste des Herzogs von Alba. Von diesen verschiedenen Reisen war sicher keine von so grossem Einfluss auf seine künstlerische Ausbildung wie die nach England. Ohne Zweifel hat er während seines längeren Aufenthaltes in diesem Lande Holbein's Werke zum Gegenstand eines eifrigen Studiums gemacht. An diesen grossen Meister erinnert Moor's bei aller Naturwahrheit edle Auffassung, die unbefangenen vor-



nehme Repräsentation, die jede Eigenthümlichkeit der Form wiedergebende Modellirung. Zwei seiner Porträts führen uns historische Persönlichkeiten vor: die Statthalterin Margarethe von Parma und den Cardinal von Granvella, der, Moor's erster Gönner, ihn in Carl's V. Dienste brachte. Höchst überzeugend spricht sich in den keineswegs schönen, aber geistig bedeutenden Zügen der Statthalterin der Charakter dieser ungewöhnlichen Frau aus, deren umsichtige, mit Energie gepaarte Klugheit sich in den schwierigsten Verhältnissen bewährte, bis der blinde Fanatismus von Philipp's Räthen ihr alle Macht entrang. Ein Meisterwerk der Charakteristik steht dieses Bildniss jedoch in Bezug auf die Ausführung hinter dem des Cardinals zurück, das namentlich in der Färbung von ausserordentlicher Klarheit und Schönheit ist. Sehr edel in der Auffassung, voll innerlichen Lebens ist ferner noch das Portät eines jungen Mannes mit einer Narbe auf der Stirn, ungemein schlicht und wahr das Bildniss einer schwarzgekleideten Frau.

1. St. VII.  
Nr. 9.  
2. St. III.  
Nr. 20.

2. St. III.  
Nr. 29.

1. St. VII.  
Nr. 49.

Von gleichzeitigen Historienmalern nenne ich beispielsweise Jodocus van Winghe (1544—1603), um an ihm zu zeigen, wie vollkommen in diesem Fache die niederländische Kunst in der italienischen aufgegangen war. Seine zwei Darstellungen des Apelles, wie er die Campaspe malt, sind ganz und gar in der Weise der Venetianer gedacht, componirt, gemalt. Eine ähnliche, doch minder unbedingte Hinneigung zu den Italienern finden wir auch bei Otto Venius, eigentlich van Veen (geb. 1558—1634), vornehmlich in seiner Fortuna. Seine Bildnisse zweier Erzherzoge sind mehr in niederländischer Weise gemalt, können jedoch den Vergleich mit den vorzüglicheren gleichzeitigen Leistungen auf diesem Gebiete nicht aushalten. Sicherer als durch seine eigenen Werke lebt Venius als Rubens' Lehrer in der Kunstgeschichte fort.

E. II. Nr.  
1. 10.

2. St. IV  
Nr. 71.  
2. St. III.  
Nr. 46. 48.

Bevor ich mit dieser Periode abschliesse, sei noch der beiden Francken (hier irrig Franck genannt) und des grossen Architekturmalers Heinrich van Steenwyck d. ä. gedacht. Auch der ältere Franz Francken (1540 — 1606), ein Schüler des Franz Floris, scheint sich mit Vorliebe diesem Fache zugewendet zu haben. Sein Kunstkabinet mit Gemälden, Statuen u. s. w., sein

2. St. III.  
Nr. 33.



2. St. III. Nr. 34. Solon am Hofe des Crösus sind mit Geschmack angeordnet und sehr zierlich ausgeführt. Noch gesteigert erschei-

2. St. III. Nr. 35. nen diese Vorzüge in seinem Festmahl in einem grossen Saale, dessen reicher Renaissancestyl von prachtvoller

Wirkung ist. Zudem ist hier die Staffage mit besonderem Glück behandelt und die Eleganz der Figuren dem Glanz der Räume entsprechend. — Franz Francken (1560 bis 1642), der Sohn des Vorigen, ist ein Nachzügler der früheren phantastischen Richtung und setzt, allerdings mit mehr Geschmack, künstlerischer Einsicht und formeller Bildung, die Tradition des Hieronymus Bosch fort. Seine religiösen Bilder, ein Christus mit Nicodemus und ein Christus am Kreuz, sind, wenn auch gut gemalt, doch nicht sonderlich bedeutend; um so merkwürdiger dagegen

2. St. III. Nr. 55. 59. sind zwei Hexenversammlungen von sehr reicher und abenteuerlicher Erfindung. Dass es dem Künstler mit dem

Hexenglauben vollkommen Ernst war, beweist die Abwesenheit jedes humoristischen Zuges; bis in's kleinste Detail schildert er das schauerliche Ritual der Fahrt nach dem Blocksberge, besitzt aber so viel Schönheitssinn, um selbst in einer solchen Darstellung das Scheussliche, widrig Verzerrte zu vermeiden. Unter seinen Candidatinnen um Satan's Gunst befindet sich mehr als eine jugendlich reizende Gestalt. In den zum Theil nackten Figuren erweist er sich als trefflicher Zeichner; sein Vortrag ist von grosser Weichheit, die Farbe nicht gerade kräftig, aber klar und ansprechend.

Der Zeit wie dem Range nach ist Heinrich van Steenwyck (1550—1604) einer der ersten Architekturmaler. Ein Schüler des Jan de Vries, bildete er diese Kunstgattung zur vollkommenen Selbstständigkeit aus. Er malte, meist in kleinem Massstab, das Innere gothischer Kirchen, düstere Hallen, deren geheimnissvolles Dunkel durch eine frappante, oft künstliche Beleuchtung erhellt wird. Dieser Art sind Nr. 66 im grünen Cabinet und Nr. 18, 26 im sechsten Saale des ersten Stockwerks. Nach ihm bildete sich sein gleichnamiger Sohn (1589—1640), aus dessen

1. St. VI. Nr. 26. hier befindlichen Arbeiten ich ein grösseres Architekturstück besonders hervorhebe, und der ältere Peter Neefs (lebte zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts). Der Letz-



tere kommt in seiner gothischen Kirche bei Nachtbeleuch- 1. St. gr. C.  
tung in Bezug auf Liniengefühl und Kenntniss der per- Nr. 68.  
spectivischen Gesetze seinem Meister gleich, während er  
ihm an Wärme und Schönheit des Tons überlegen ist.

Um den Gang dieser Darstellung nicht zu unterbrechen, habe ich die auf einer älteren Tradition fussenden Künstler der Reihe nach besprochen, obgleich schon früher, gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, der Genius erschienen war, der die niederländische Kunst in neue Bahnen lenken sollte. Es war Peter Paul Rubens. Er wurde im Jahre 1577 zu Cöln geboren, wohin seine Aeltern während der Kriegsunruhen in den Niederlanden sich geflüchtet hatten, doch nach wenigen Jahren kehrten sie mit dem Knaben in die Heimath zurück. Als der Sohn einer wohlhabenden, angesehenen Familie erhielt er eine höchst sorgfältige, ja gelehrte Erziehung, die von grossem Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung war. Schon frühe äusserte sich seine ausserordentliche Begabung. Nachdem er vorerst den Unterricht zweier minder bekannter Maler genossen hatte, wurde er der Schüler des Otto Venius. Mit dreiundzwanzig Jahren ging er nach Italien. Die sieben Jahre, die er dort zubrachte, sind als seine eigentliche Lehrzeit zu betrachten; nach Ablauf derselben kehrte er als vollendeter Meister in die Heimath zurück. Voll genialen Verständnisses für jegliche Kunstrichtung, hatte er doch eine instinctartige Vorliebe für die Venetianer, vor Allen für Tizian und Paul Veronese, die er tief in sein Herz schloss. Gleich ihnen ein geborner Colorist, fand er in ihrer Farbenpracht und Harmonie die Befriedigung seines innersten Verlangens. Den Adel und die Reinheit ihrer Formen erreicht er selten, sein niederländisches Naturell schuf sich Ideale aus gröberem Stoffe; in der Darstellung geht er wohl mitunter über das Mass hinaus, das sie mit feinem Sinn und edlem Geschmack einzuhalten wussten. Dagegen besitzt er aber eine Energie im Erfassen des Momentes, eine Lebensfülle und überwältigende Leidenschaft, wie kein anderer Meister. In einem Punkte namentlich ist er jenen grossen Meistern entschieden überlegen: in der dramatischen Durchbildung und Abgeschlossenheit der Composition. Diess gilt vorzüglich von seinen früheren Werken. In späteren Jahren



liessen ihn die zahllosen Aufträge, mit denen er überhäuft war, die Zerstreuungen einer glänzenden Existenz nur ausnahmsweise zu so liebevoller Vertiefung in seine Arbeit, zu so vollendeter Ausprägung seines Gedankens gelangen. Auch war er, um jenen Aufträgen zu genügen, häufig genöthigt, fremde Hilfe in Anspruch zu nehmen. Man spricht von 1600 Bildern, die seinen Namen tragen; dabei muss noch in Anschlag gebracht werden, dass viele derselben von ungeheuren Dimensionen sind. Wollte man den Flächeninhalt, den sie zusammen einnehmen würden, berechnen, so gäbe es ein Resultat, das in gar keinem Verhältniss zu seinem nicht einmal sehr langen Leben (Rubens starb 1640, im dreiundsechzigsten Jahre) stände.

Wenigen Künstlern ist ein so glückliches Loos gefallen. Schon als Jüngling ward ihm der Ruhm zu Theil, der über's Grab hinaus der unzertrennliche Gefährte seines Namens blieb; im Gefolge des Ruhmes kam der Reichthum, kamen die Auszeichnungen, mit denen die Grossen der Welt ihn überschütteten. Dass nichts zu seinem Segen fehle, hatte ihm die Natur ausser dem Genie, das ihm eine ausnahmsweise Stellung sicherte, auch einen edlen, wohlwollenden Charakter verliehen, in dem Neid und Eifersucht keine Stelle fanden. Auch die Liebenswürdigkeit war ihm geworden, die wie der Schleier des Propheten den blendenden Glanz so verschwenderischer Gaben für das Auge der Menge freundlich mildert. So über jedes Missen und Entbehren emporgehoben, unbestritten der grösste Künstler seiner Zeit, im Besitz eines wunderbar reizenden Weibes, dessen Schönheit wiederzugeben er nicht müde wurde, gehörte er zu den Auserwählten des Schicksals, an welchen die finsternen Mächte sich nicht heranwagen. Die freudige Kraft und Zuversicht, mit der so seltene Gunst ihn erfüllen musste, ist denn auch ein hervorstechender Zug seines Talentes.

Kein anderer Meister ist im Belvedere so umfassend und glänzend vertreten wie Rubens. Dreiundvierzig Bilder von ihm sind hier vereinigt, Arbeiten aus allen Fächern und darunter mehrere seiner Hauptwerke. Nur der jüngere Teniers erscheint hier unter ähnlich günstigen Verhältnissen, da auch von seinen Werken, neunzehn an der



Zahl, sich fast ohne Ausnahme nur Treffliches hier zusammenfand, während man z. B. unter den fünfunddreissig Bildern Tizians manchen geringeren, ja höchst zweifelhaften Arbeiten begegnet.

Zwei Säle des ersten Stockwerks (Nr. IV. und V.) sind mit Bildern des grossen niederländischen Meisters gefüllt. Der Raum erlaubt mir nicht auf jedes einzelne einzugehen; wenn ich auch nur die bedeutendsten hervorhebe, wird es noch immer eine lange Liste geben. Da die zu besprechenden Werke sich sämmtlich in demselben Stockwerk befinden, werde ich mich auf die Angabe der Saal- und Bildernummern beschränken.

Der Vorrang unter den Kirchengemälden gebührt einem grossen Altarbild, auf dessen Haupttafel die Jungfrau, von V. Nr. 1. Engeln und Heiligen umgeben, dem heil. Ildephons, Erzbischof von Toledo, ein Messkleid reicht. Auf den beiden Flügeln sind die Donatoren, Erzherzog Albrecht, General-Statthalter in den Niederlanden, und seine Gemahlin Clara Eugenia mit ihren Namenspatronen dargestellt. Kurz nach seiner Rückkehr aus Italien malte Rubens dieses Bild, das zu seinen vollendetsten Schöpfungen gehört. Die edle Einfachheit der Composition, die erhabene Ruhe der Gestalten, die Abstufung der Seelenaffecte, von dem extatischen Ausdruck des Heiligen bis zu dem ernst andächtigen der Stifter, und ein Colorit, dessen Wahrheit, Schmelz und leuchtende Pracht nie übertroffen wurden, vereinigen sich hier zu einer Gesamtwirkung wie nur das Genie sie hervorzubringen vermag. — Von noch grösserer Dimension sind drei andere Altarbilder. Eines derselben stellt IV. Nr. 2. eine Himmelfahrt Maria vor. Die Formen sind hier minder rein und edel, die Anordnung ist nicht frei von Ueberfülle, der Ausdruck der Köpfe jedoch von schwungvoller Macht, das Colorit von zauberischer Schönheit. — Die beiden anderen Bilder behandeln Momente aus dem Leben zweier Heiligen aus dem Jesuitenorden und wurden ursprünglich für eine Kirche dieser Congregation gemalt. Auf dem einen sehen wir den heil. Ignaz von Loyola Besessene IV. Nr. 1. exorcisiren; der Schauplatz ist selbstverständlich das Innere einer Kirche. In ruhig gebietender Haltung steht der Heilige im vollen Ornat am Altar, vor ihm auf dem



Boden, mit verzerrem Antlitz und convulsivischen Gebarden, liegen die vom Bösen Gepeinigten. Den oberen Theil des Bildes links nimmt eine Engelsglorie ein, rechts entweichen groteske Teufelsfratzen durch das Fenster. Die Angehörigen der Kranken und Ordensgeistliche füllen den übrigen Raum. Alle Figuren auf diesem Bilde athmen, leben; die Charaktere sind von unendlicher Mannigfaltigkeit, das Augenblickliche des Vorganges mit der höchsten geistigen Kraft erfasst. Einzelnes ist von ausserordentlicher Schönheit, so die Art und Weise, in der das von oben kommende überirdische Licht mit dem Tageslicht verschwimmt, und die im herrlichsten Halbdunkel gehaltene Gruppe von Ordensgeistlichen. Das Seitenstück zu diesem

IV. Nr. 3. ist ein Altarbild, das die Wunder des heil. Franciscus Xaverius in Indien zum Gegenstand hat. Von einer gewissen Unruhe lässt sich die Composition dieses Werkes kaum freisprechen, auch kommen darin Verstösse gegen die Lokalfärbung vor, die bei einem Künstler von so umfassender Bildung nur der Willkür zugeschrieben werden können. Nichts in der Scenerie sagt uns, dass Indien der Schauplatz des Vorgangs ist. Der Heilige steht auf einer von einem Geländer umgebenen Terrasse, einem antiken Tempel gegenüber; die Figuren könnten, mit geringen Ausnahmen, eben sowohl jedem andern Lande angehören. Aber diese Mängel werden durch die strömende Lebensfülle der Gestalten, die leidenschaftliche Bewegtheit der Handlung, eine unerschöpfliche Erfindungsgabe mehr als aufgewogen. In der Ausführung ist dieses Werk, wie das vorhergehende, ungleich, Einiges darin von grösster Schönheit, Anderes ohne Verhältniss schwächer. Der Grund davon ist leicht zu erklären: die beiden riesigen Bilder mussten eines Kirchenfestes wegen im Laufe weniger Wochen vollendet werden. Da nun Rubens, trotz seiner fast beispiellosen Leichtigkeit, Arbeiten von solchem Umfange in so kurzer Frist nicht allein hätte zu Stande bringen können, wurden sie grösstentheils von seinen Schülern ausgeführt. Um so werthvoller sind die von

IV. Nr. 12. Rubens eigener Hand herrührenden Farbenskizzen,  
14. welche den beiden Bildern gegenüber hängen. — Eines

IV. Nr. 8. seiner berühmtesten Bilder ist der heil. Ambrosius, dem



Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche zu Mailand verweigernd. Ich gestehe, dass ich die Vorliebe für dieses Werk nur insofern theile, als sie den Kirchenfürsten selbst, den Chorknaben neben ihm und die Begleiter des Kaisers zum Gegenstand hat; diese sind allerdings von einer Wahrheit, Schönheit und überzeugender Charakteristik, die sie Rubens' vollendetsten Gestalten anreihen. Dagegen scheint mir Theodosius weit weniger gelungen und des bestimmten Ausdrucks zu ermangeln. Ich denke, er müsste entweder der Anmassung des Priesters mit entrüstetem Stolz entgentreten, oder von dem Gewicht des Bannfluchs erdrückt, das Haupt beugen. Hier thut er weder Eines noch das Andere und spielt mit seinem verlegenen Lächeln, seiner begütigenden Geberde dem zürnenden Bischof gegenüber eine gar zu missliche Rolle. Die durchweg von Rubens herrührende Ausführung ist des Meisters würdig.

Andere Bilder religiösen Charakters sind eine heil. V. Nr. 21. Familie mit Zacharias, Elisabeth und Johannes, die Grossartigkeit mit süßem Liebreiz vereint; eine Pietà von er-IV. Nr. 13. schütternder Macht im Ausdruck namenloser Liebe und namenlosen Schmerzes; eine Verkündigung von flüchtigerer V. Nr. 8. Arbeit; endlich ein durch Eigenthümlichkeit der Charaktere ausgezeichnetes Bild, dessen Vorwurf ich mir nicht vollkommen zu deuten weiss. Der Katalog nennt es eine reuige Magdalena mit ihrer Schwester Martha. Da jedoch V. Nr. 6. die heil. Schrift meines Wissens keiner Schwester Magdalens erwähnt, so dürften hier Martha und Marie, die Schwestern des Lazarus, den Tod ihres göttlichen Freundes betrauernd, dargestellt sein.

Im Fache der Mythologie und Allegorie finden wir: ein mit allem Zauber von Rubens' Pinsel ausgestattetes, herrlich gruppirtes Venusfest, in dem die glühendste Sinn-V. Nr. 7. lichkeit, von allem Gemeinen abgelöst, mit der Gewalt und Berechtigung einer Naturkraft auftritt; eine Scene aus dem Decamerone und eine aus dem Orlando furioso, beide von IV. Nr. 16. wunderbarer Klarheit und Verschmelzung der Töne, die letztere noch durch die meisterhafte Verkürzung der weib-V. Nr. 15. lichen Gestalt ausgezeichnet; Meleager und Atalante, eine Composition voll stürmischer Bewegung und Anstrengung, mit prachtvoll gemalten Thieren; endlich eine allegorische



IV. Nr. 10. Darstellung der vier Welttheile, die durch die Gottheiten ihrer Hauptflüsse repräsentirt werden. Die Gruppierung der grossartig gedachten und lebenswahren Figuren ist im höchsten Grade geistvoll, die Amorinen gehören zu den reizendsten Schöpfungen des in der Darstellung kindlicher Naivetät nur von Murillo erreichten Meisters. Das Vollendetste, Bewunderungswürdigste auf dem Bilde sind jedoch die Thiere, die gleichfalls zur Charakteristik der verschiedenen Welttheile beitragen. Man kann in dieser Art nichts Herrlicheres sehen, als die säugende Tigerin zu den Füßen des Ganges, mit der ein von Amorinen gezügeltes Krokodil gerne einen Kampf wagen möchte. Es ist eine Darstellung voll der ursprünglichsten Poesie und von einer mit Worten nicht zu schildernden Farbenpracht.

V. Nr. 20. Verschiedene Bildnisse, vornehmlich die zweier Erzherzoge, ein sehr reizendes der Königin Elisabeth von Spanien, Gemahlin Philipp's IV., das Selbstporträt des Künstlers, ferner Nr. 23 und 27 im fünften Saale, seien der Aufmerksamkeit der Besucher empfohlen. Doch werden diese Meisterwerke von einem noch übertroffen: dem Porträt von Rubens zweiter Gemahlin, der schönen Helene Forman. Sie ist in ganzer Figur dargestellt, nur sehr unzulänglich mit einem Pelzüberwurf bekleidet, der die üppigen Formen, statt sie zu verbergen, durch seinen dunkeln Abstich noch blendender hervortreten lässt. Die Carnation ist von der wunderbarsten Schönheit; so hat nur noch Tizian Fleisch zu malen verstanden. Auf wenige Werke aus seiner späteren Zeit hat Rubens so viel Sorgfalt und Fleiss verwendet; man merkt dem Bilde an, dass er es für sich selbst malte.

An diese Bilder reihen sich noch manche, kaum minder werthvolle, die ich jedoch hier mit Schweigen zu übergehen genöthigt bin. Nur zweier Landschaften sei noch erwähnt, welche die Ueberlegenheit des Künstlers auch in diesem Fache bekunden. Die eine ist von lieblich idyllischem Charakter, die zweite, grössere (denn trotz des darauf angebrachten mythologischen Vorganges ist das Bild vornehmlich als Landschaft zu würdigen), von grossartiger Auffassung des Naturlebens und einer aus dem Vollgefühl künstlerischer Kraft entspringenden Kühnheit des Vortrags.



Der Einfluss, den Rubens auf seine Zeit- und Hei-  
 mathgenossen ausübte, kann nicht hoch genug angeschlagen  
 werden. Abgesehen von den vielen Schülern, die er bil-  
 dete, strebten, mit Ausnahme der eigentlichen Genremaler,  
 die meisten Künstler sich seinen Styl anzueignen. Der  
 bedeutendste und liebenswürdigste seiner Nachahmer ist  
 Caspar de Crayer (1582—1669). Er hat nicht Rubens'  
 loderndes Feuer, doch eben desshalb lässt er sich auch  
 nicht so leicht zu Ausschreitungen hinreissen. Die drei  
 Bilder, welche das Belvedere von ihm besitzt, behandeln  
 Gegenstände, die ganz und gar seinem Wesen entsprechen  
 und verhelfen diesem zum schönsten Ausdruck. In seiner  
 Madonna, die der heil. Theresia eine Halskette umhängt, 1. St. III.  
 in seiner von Engeln und Heiligen umgebenen Madonna Nr. 14.  
 in trono sind die Charaktere von einer Milde und Innig- 1. St. III.  
 keit, die man nicht ohne Rührung betrachten kann; in Nr. 27.  
 den Köpfen spricht sich bei entschiedener Hinneigung zu  
 Naturmotiven, ein lebendiger Sinn für Schönheit aus. Was  
 ihn vornehmlich zu Rubens hinziehen mochte, war wahr-  
 scheinlich das Grossartige seiner Composition, die selbst-  
 bewusste Freiheit seiner Gestalten; in der übrigens höchst  
 harmonischen Färbung zeigt er sich massvoller und weniger  
 auf die Wirkung bedacht. — Von A. Jansens finden sich  
 hier zwei allegorische Darstellungen, Tag und Nacht, in E. II. Nr.  
 denen er Rubens Lebens- und Formenfülle anstrebt, durch 3. 22.  
 Mangel an innerer Heiterkeit und Naivetät aber nur schwer-  
 fällig und langweilig wird. In noch höherem Grade ge-  
 lingt ihm dies in einem mythologischen Bilde. — Einer 1. St. VI.  
 der wenigen Zeitgenossen, die, angesichts der von Rubens Nr. 23.  
 bewirkten Wandlung einer idealeren Richtung treu blieben,  
 ist Gerhard Seghers, richtiger Zegers (1591—1651),  
 der Bruder des berühmten Blumenmalers. Aus seinen zahl-  
 reichen hier befindlichen Arbeiten hebe ich seine heil.  
 Familie als seine Weise charakterisirend hervor. 1. St. I.  
 Nr. 29.

Weitaus der grösste Künstler der aus Rubens' Schule  
 hervorging, ist Anton van Dyck (1599—1641). In  
 seinen früheren Werken folgte er unbedingt der Weise  
 des Meisters, obgleich diese seinem zarteren, zu edler  
 Schwermuth hingeneigten Wesen im Grunde wenig ent-  
 sprach. Die dämonische Kraft, die Alles überwältigende



Gluth seines Lehrers und Freundes liegt ihm ferne, aber was ihm daran fehlt, ersetzt er durch den feinsten Sinn für Harmonie und Schönheit, einen sich immer gleich bleibenden Adel und die geläutertste Reinheit des Geschmacks. Das Ueberschwängliche, Masslose und Gewaltsame, wovon Rubens' Genius nicht frei ist, musste dem jungen Künstler widerstreben, sobald er sich selbst klar geworden war. Zu dieser Klarheit verhalf ihm ein längerer Aufenthalt in Italien; dort erschloss sich ihm das Geheimniss einer mit seiner Empfindungsweise übereinstimmenden Form. Doch eben weil er diese mit einem selbstständigen Inhalt zu erfüllen vermochte, kann von einer blossen Nachahmung der Italiener bei ihm nirgends die Rede sein; er blieb ein Niederländer und einem freilich ungewöhnlich edlen Realismus treu. In den Aufgaben, die er vorzugsweise behandelt, offenbart sich seine grosse Verschiedenheit von Rubens. Während dieser seine Macht nie sicherer entfaltet, als in der Darstellung heftiger Affecte, auf's höchste gespannter Momente, wählt van Dyck meistens Vorwürfe, in denen die Darstellung von Seelenzuständen an die Stelle einer äusserlich bewegten Handlung tritt. Ein schwermüthiger Zug geht durch sein Talent, aber es ist keine schwächliche, süssliche Sentimentalität, sondern das gesteigerte Gefühlsvermögen einer ausserordentlich feinen Organisation; in manchen seiner Schöpfungen erhebt sich dieser Zug bis zum gewaltigsten Pathos. In der Zeichnung ist er strenger, in den Formen reiner als Rubens. Auch im Colorit bewahrt er seine Eigenthümlichkeit. Die blendende, berauschte Pracht von Rubens Färbung würde man vergeblich bei ihm suchen, wol aber ist seine Farbe von einer Naturwahrheit, einem Schmelz, einer Vergeistigung, die einen unwiderstehlichen Zauber ausüben.

Vierundzwanzig Bilder dieses grossen Künstlers sind hier, meist in dem dritten Saale des ersten Stockwerks vereinigt; der Mehrzahl nach Porträts. Doch fehlt es auch nicht an grösseren Compositionen, in denen man ihn als vorzüglichen Historienmaler würdigen lernt. Sein Beruf für diese höchste Kunstgattung war nicht minder entschieden, als die für das Porträt; wenn er sich mehr und



mehr diesem zuwandte, liegt der Grund davon in äusseren Anlässen und Verhältnissen. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt in die Zeit, die er nach seiner Rückkehr aus Italien in der Heimath zubrachte; ihr entstammen seine meisten Historienbilder. Im Jahre 1632 ging er nach England, wo Carl I. ihn unter glänzenden Bedingungen als seinen Hofmaler anstellte; in diesen Kreisen wurde er jedoch vorzüglich nur als Porträtmaler geschätzt und beschäftigt. Man darf ihm nicht den Vorwurf machen, dass er sein höheres Ziel aus den Augen verlor; eifrig bewarb er sich darum, den Palast von Whitehall mit Wandgemälden zu schmücken, aber die schon beginnende politische Bewegung verschlang das Interesse an der Kunst und seinen Anerbietungen wurde kein Gehör gegeben. Auch äussere Verhältnisse machten ihren Zwang fühlbar. Mit einer Tochter des Lord Ruthven vermählt, durch die Gunst des Königs den Grossen, mit denen er verkehrte, fast gleichgestellt, sah sich van Dyck zu einem Aufwand genöthigt, zu dessen Bestreitung die Anspannung aller seiner Kräfte erforderlich war. So malte er vorzugsweise Porträts, weil diese ihm den schnellsten und bedeutendsten Erwerb sicherten. Sicher hat er es schmerzlich empfunden, dass es ihm nicht gegönnt war, der Welt das ganze Mass seiner Grösse zu geben. Hiezu kam noch der Kummer, den das über seinen königlichen Freund hereinbrechende Missgeschick ihm verursachte, sein Auge blickte in eine hoffnungslose Zukunft. Der Tod entrückte ihn ihren Stürmen; schon im dreiundvierzigsten Jahre erlosch dieses edle Leben.

Mehrere von van Dyck's vollendetsten Historienbildern nehmen zuerst unsere Aufmerksamkeit und Bewunderung in Anspruch. Zwei Perlen unter denselben sind die Madonna mit der heil. Rosalia und zwei Aposteln und die Vision des heil. Joseph Hermann. Auf dem ersteren, das zugleich von wunderbarer Schönheit des Colorits ist, wirkt vor Allem der Gegensatz, den der grossartige Ernst der Männergestalten zu der edlen Milde, dem süssen Liebreiz der weiblichen Figuren bildet. Von gleicher Tiefe, gleichem Adel sind die Charaktere auf dem zweiten Bilde. In dem schönen Antlitz der Madonna liegt die höchste

1. St. III.  
Nr. 2.  
1. St. III.  
Nr. 8.



Reinheit, die sanfteste Hoheit, in den Zügen des jungen Mönchs, in dessen Hand ein Engel die Hand der Himmlichen legt, eine extatische Seligkeit, der nur sein demüthiges Bewusstsein, so überschwängliche Gnade nicht zu verdienen, gleichkommt. Wäre nicht die neben der Jungfrau stehende Figur, die in keiner Beziehung zu dem Vorgang steht und nichts hier zu schaffen hat, so wüsste selbst die Tadelsucht keinen Makel an dem schönen Werke aufzuspüren. Von van Dyck's zahlreichen Darstellungen

1. St. III. des todtten Christus, den die Seinen betrauern, befindet  
Nr. 6. sich eine vorzügliche hier. Auch Christus am Kreuze ist

1. St. III. ein Sujet, auf das er häufig zurückkommt und in dem er  
Nr. 22. die Tiefe seiner Empfindung bewährt. In dem Kopf des

Heilands liegt der Ausdruck erhabenen Leidens; dadurch wie durch die düstere, mysteriöse Beleuchtung übt das Bild eine ergreifende Wirkung aus. Unter den Bildern, deren Stoff der heiligen Schrift entnommen ist, hebe ich noch

1. St. III. besonders eine Gefangennehmung des Simson hervor, in  
Nr. 32. der eine bewegte Handlung und leidenschaftliche Affecte

mit grosser Meisterschaft dargestellt sind. Sehr fein empfunden ist der schwankende, zweifelhafte Ausdruck der Delila. Es thut ihr um Simson leid, aber eben so leid thäte es ihr, auf die Früchte ihres Verrathes zu verzichten. Ein van Dyck's würdiger Zug ist, dass aus dem Antlitz, dem Blick des gefangenen Helden nicht Zorn und Entrüstung, sondern nur der schmerzlichste Vorwurf spricht. Das Colorit ist von einer Kraft und Zartheit, das Helldunkel von einem Reiz, einer Klarheit, die selbst bei van Dyck, dem Meister darin, noch überraschen.

Nicht von gleichem Belang ist eine mythologische  
1. St. III. Scene. Für solche Darstellungen fehlt dem Künstler die  
Nr. 18. heitere Frische, die Lust am harmlosen Spiel der Phantasie. Sehr merkwürdig ist, dass von ihm, zu dessen Zeit die Allegorie am üppigsten florirte, ein einziges allegorisches Bild, oder richtiger ein Porträt mit allegorischen Nebenfiguren existirt. Wahrscheinlich wurde ihm diese seinem Wesen widerstrebende Form auch hier nur von dem Geschmack des Bestellers aufgedrungen.

Die Productivität van Dyck's kommt der Rubens' ziemlich nahe, wenn man bedenkt, dass sein künstlerisches



Wirken gerade die Hälfte der Zeit umfasst, die diesem gegönnt war, und dass es nicht seine Gewohnheit war, fremde Hilfe in Anspruch zu nehmen. Ausser seinen in allen Gallerien Europa's zerstreuten Heiligenbildern kennt man von ihm mehr als dritthalb hundert Porträts, darunter manche, wie z. B. das herrliche Bildniss Carl's I. im Louvre, reiche, grossartige Compositionen von historischem Charakter sind. Höchst merkwürdig ist, wie in seinen Porträts, die meistens Personen aus den höheren Ständen vorstellen, hinter der durch die Gewohnheit der Selbstbeherrschung modificirten, einem allgemeinen Typus entsprechenden Haltung das innerste ursprüngliche Wesen des Menschen überzeugend hervortritt. Er hat das schwierigste Problem der Porträtmalerei gelöst, den tiefen, psychologischen Scharfblick mit zwangloser Unbefangenheit, vollkommene Naturwahrheit mit glänzendem Adel des Styls und bezaubernder Eleganz verbunden. — Unter den Porträts, die man hier von ihm sieht, ist auch das jener Erzherzogin Clara Eugenia, der Tochter Philipp's II., der wir vorhin 1. St. III. auf Rubens' grossem Altarbild begegneten. Dort steht Nr. 16. ihre Namenspatronin, die Gründerin des Clarissenordens und dessen erste Aebtissin, ihr zur Seite; hier trägt die Fürstin das Kleid dieses Ordens, in den sie nach dem Tode ihres Gemals trat. Zu den vollendetsten Werken des Künstlers gehören die Porträts des Marquis von Moncada, einer wunderbar schönen Gräfin Emilie von Solms 1. St. III. Nr. 19. 24. und das eines jungen Mannes im weissen Unterkleid und 1. St. III. Nr. 21. schwarzem Mantel. Das Letztere ist durch die tief poetische Auffassung, die träumerische Melancholie des Ausdrucks, von unbeschreiblicher Wirkung und ausserdem vom höchsten Schmelz und Glanz der Farbe. Auf gleicher Stufe steht das Porträt des Rectors am Jesuitencollegium 1. St. III. zu Antwerpen, Carl Scribani. In dem Kopfe liegt eine Nr. 28. merkwürdige Energie des Verstandes, eine von der Last der Jahre ungebrochene Charakterfestigkeit. Auch die übrigen Porträts sind mehrentheils Arbeiten aus des Künstlers bester Zeit.

Van Dyck hat keine eigentliche Schule gegründet, doch fand er zahlreiche Nachahmer. Bemerkenswerth unter denselben ist Adrian Hanneman (geb. 1610),



1. St. III. von dem sich hier eine schöne Copie nach van Dyck be-  
Nr. 3. findet.

Einen entschiedenen Gegensatz zu van Dyck bildet sein Mitschüler Jacob Jordaens (1594—1678), der in der Darstellung einer gemeinen Wirklichkeit vortrefflich, auf anderen Gebieten jedoch durch Derbheit und Gemeinheit oft sehr widerwärtig ist. Zum Glück lernt man ihn hier nur von seiner guten Seite kennen, da die Sujets seiner hiesigen Bilder nicht im Widerspruch mit der Natur

1. St. VII. seines Talentes stehen. Sein Jupiter und Mercur bei  
Nr. 47. Philemon und Baucis hat allerdings wenig vom mythologischen Charakter, ist aber ein gut componirtes Bild mit

1. St. VII. lebendig bewegten Figuren; sein grosses Bohnenfest, die  
Nr. 42. von Uebermuth sprudelnde Darstellung einer lustigen Trinkgesellschaft, die wohl daran thäte, sich die im Hintergrunde angebrachte Aufschrift: „*Nil similis insano quam ebrius*“ zu Gemüthe zu führen. Die Ungebundenheit der Composition geht bis zum Aeussersten und findet die anstössigsten Details noch immer zulässig; durch das Ganze weht aber ein wirklicher Humor, eine Frische und Jovialität, denen man die Derbheiten am Ende nachsieht. Der Ausdruck jedes Kopfes ist bestimmt und scharf individualisirt, die Modellirung ausgezeichnet. Die grelle, rothbraune Färbung, die an vielen Bildern Jordan's stört, ist hier durch die künstliche Beleuchtung gerechtfertigt.

Andere Schüler Rubens sind Erasmus Quellinus (1607—1678), Theodor van Thulden (1607—1679), Cornelius Schut (geb. 1590), Abraham Diepenbeck (1607—1675) und Franz Leux (geb. 1620). Von

1. St. VII. Quellinus findet man hier nur eine Farbenskizze, von  
Nr. 30. Thulden, nebst einem religiösen, ein allegorisches Gemälde

1. St. VII. von zierlicherer Formengebung als der Schule gewöhn-  
Nr. 31. lich eigen, von Schut eine wenig ansprechende Hero an

1. St. VI. Leander's Leiche und ein Madonnenbild, dessen schönster  
Nr. 22. Schmuck eine von Daniel Zegers gemalte Blumenguirlande ist. Von stärkerem geistigen Inhalt und grosser Gediegenheit der Ausführung ist Diepenbeck's allegorische

1. St. VII. Darstellung der Nichtigkeit aller Dinge. In dem Aus-  
Nr. 2. druck der Hauptfigur liegt etwas von Faust's verzweifeln-

1. St. VII. dem Ueberdruss. Den gleichen Vorwurf behandelt Leux  
Nr. 12.



in sehr verschiedener Fassung. Die Masse von Kostbarkeiten, Bildern, Nippsachen u. s. w., die auf einer reichverzierten Console umherliegen, machen den Eindruck eines Curiositätenkabinetts, und zwar um so mehr, je fleissiger die Ausführung dieses Beiwerks ist. In einem Bildniss <sup>1. St. V, Nr. 12.</sup> des Cardinal-Infanten Carl Ferdinand zeigt sich Leux als sehr geschickter, wenn auch etwas glatter Porträtmaler.

Zwei bedeutende Künstler dieser Epoche sind Gerhard Honthorst (geb. 1592), in Italien Gherardo dalle notti genannt, und Justus Sustermans (1597—1681). Der Erstere eignete sich während seines Aufenthaltes in Italien die Weise des Caravaggio an und malte vornehmlich Nachtstücke mit greller, scharf einfallender Beleuchtung. Auch die wahllose Benützung von Naturmotiven hat er von seinem Vorbild angenommen, wie sein Christus <sup>1. St. VI, Nr. 46.</sup> vor Pilatus deutlich bekundet. Er bildete zahlreiche Schüler, die seine Manier fortpflanzten. — Sustermans blieb, obgleich er den grössten Theil seines langen Lebens in Italien, namentlich in Florenz zubrachte, in seinen Porträts der niederländischen Weise treu und leistete in diesem Fache höchst Erfreuliches. Das Belvedere bewahrt von ihm ein ausgezeichnet schönes weibliches Bildniss. <sup>1. St. VII, Nr. 44.</sup>

Während Rubens die grosse Mehrzahl der niederländischen Künstler an sich zog, trat in Holland ein Maler auf, der, im höchsten Grad selbstständig und eigenthümlich, einen sehr verschiedenen Weg einschlug. Paul Rembrandt van Ryn (1608—1660) war es, der den Wettkampf mit Rubens einzugehen wagte. — Der Sohn eines Müllers, war er für das väterliche Gewerbe bestimmt, doch seine ausserordentliche künstlerische Begabung offenbarte sich so mächtig, dass man sich entschloss, ihn bei einem in Leyden ansässigen Maler Namens J. van Swanenburg in die Lehre zu geben. Schon früh gelangte er zur Meisterschaft; sein Ruhm drang in die Ferne und verschaffte ihm ehrenvolle Aufträge von fremden Fürsten. Im Jahre 1634 heirathete er die Tochter einer wohlhabenden Familie; nach acht Jahren löste der Tod diese glückliche Ehe und für Rembrandt begann nun eine Reihe von Missgeschicken, die dadurch nicht erleichtert wurden, dass er sie zum Theil selbst verschuldet hatte. Der Ver-



einsamte suchte Zerstreuung ausserhalb seiner verödeten Häuslichkeit und vergeudete damit eine Zeit, die er köstlicher als tausend Andere hätte verwerthen können. Auch eine mit seinen Verhältnissen nicht vereinbare Leidenschaft nistete sich in seinem Herzen fest: die Sammelwuth. Obgleich sonst keineswegs zur Verschwendung geneigt, ja sehr eifrig auf Erwerb und Gewinn bedacht, fand er keinen Preis zu hoch, wenn es sich um den Ankauf eines Bildes, eines seltenen Kupferstiches, einer Antike handelte. Dadurch geriethen seine Vermögensverhältnisse in eine so heillose Verwirrung, dass endlich der Bankerott unvermeidlich war. Er erlebte den Schmerz, seine kostbaren Sammlungen um eine verhältnissmässig geringe Summe verschleudert zu sehen. Aber wie schwer ihn dies auch getroffen, gebrochen oder auch nur gebeugt hat es ihn nicht, seine schöpferische Kraft wurde davon nicht berührt. Er fand den Muth, ein neues Leben zu beginnen, in ungeschwächter Thätigkeit fortzuarbeiten, bis in seinem zweiundsechzigsten Jahre der Tod ihn abrief.

Eine ganze Welt liegt zwischen Rubens' und Rembrandt's Auffassung der Kunst. Nicht nur, dass Rembrandt, im Gegensatz zu jenem Maler strahlender Schönheit, poetisch verklärter Leidenschaft, religiöser Begeisterung und heiterer irdischer Pracht, seine Motive der ihn umgebenden Wirklichkeit entlehnt: selbst in dieser sucht er noch mit Vorliebe das Niedrige, Gemeine, Hässliche auf. Er, der Verehrer Raphael's, Giorgione's, Michelangelo's, der Antike! Wer vermag diesen Widerspruch zu lösen? Persönliche Verhältnisse mögen wol dabei mitgewirkt haben; von plebejischer Herkunft, Republikaner und Calvinist, empfand er vielleicht eine so zu sagen politische Abneigung vor einer Kunstrichtung, die vorzugsweise dem katholischen Cultus und fürstlicher Prachtliebe diene. Er mochte das Grosse würdigen, das in ihr von Anderen hervorgebracht worden war, doch sich ihr anzuschliessen, widerstrebte dem innersten Zug seines Wesens. Durch ihn gelangte die dem christlichen Ideal entfremdete Kunst zu ihrem letzten Höhenpunkt, einem von der stärksten malerischen Empfindung und einer ungeheuren Technik getragenen Naturalismus. Wie seltsam aber!



Rembrandt, der Verächter aller Anmuth und Würde, ist gleichwol der Schöpfer einer neuen Schönheit und Poesie. Diese liegen bei ihm nicht in den Formen, nicht im Ausdruck, sondern in dem zauberischen Reiz des Colorits, der Beleuchtung. Diese letztere, im vollen Glanz, im Helldunkel, in den farbigen Reflexen und durchsichtigen Schatten gleich bewunderungswürdig, genügt allein, um die Stimmung des Malers mit ungeschwächter Kraft auf den Beschauer zu übertragen. Rembrandt hat die verschiedensten Kunstgattungen gepflegt, ohne die Eigenthümlichkeit seines selbstgeschaffenen Styls je zu verleugnen. Natürlich ist in seinen religiösen Compositionen die Gemeinheit seiner Auffassung am störendsten und doch fesseln auch sie den Blick mit dämonischer Macht, so rein und ursprünglich ist die malerische Empfindung, so unvergleichlich das Kunstvermögen, von dem sie Zeugniss geben. In seinen seltenen mythologischen Darstellungen ist er bald grotesk, bald märchenhaft phantastisch, mitunter wol auch parodistisch. Die seine Zeit beherrschende Vorliebe für mythologische Sujets forderte seinen cynischen Spott heraus. Ein vielgesuchter Porträtmaler, hat er auch in diesem Fache Ausserordentliches geleistet. Den grössten Meistern des Porträts möchte ich ihn jedoch nicht beizählen; ihm fehlt nicht nur, mit höchst seltenen Ausnahmen, der Adel ihrer Auffassung, sondern auch die Einfachheit, die nur das Wesentliche betont. Ihm ist es in seinen Porträts nicht sowol um die im Aeusseren das Innere wiedergebende Darstellung einer Persönlichkeit, als um Wunder des Lichtes, des Helldunkels und Colorits zu thun. Dieser subjective Drang macht sich in allen seinen Schöpfungen so vorwiegend, um nicht zu sagen ausschliesslich geltend, dass man ihn den Lyriker unter den Malern nennen möchte, unter denen Rubens der grösste Dramatiker ist.

Die kaiserliche Gallerie hat von Rembrandt zehn Bilder aufzuweisen, alle ohne Ausnahme von merkwürdiger Schönheit und des grossen Künstlers würdig, aber doch nicht von solcher Bedeutung, wie seine in den Gallerien Liechtenstein, Eszterházy und Schönborn befindlichen. Es sind ausschliesslich Porträts und Studienköpfe. Des Künst-



1. St. I. lers eigenes Porträt kommt zweimal vor. Rembrandt hat  
 Nr. 42. 45. sich nicht nur sehr oft, man möchte meinen alljährlich,  
 gemalt, sondern auch auf seinen Historienbildern nicht  
 selten seine Züge angebracht. Besonderen Grund zu so  
 grossem Wohlgefallen an seiner Person hatte er nicht,  
 doch spricht aus den groben Zügen ein lebhafter Geist,  
 eine trotzig Energie. Auch das mit unendlicher Liebe  
 1. St. I. und Sorgfalt ausgeführte Porträt seiner Mutter, eines seiner  
 Nr. 39. Meisterwerke von schöner Schlichtheit der Auffassung und  
 höchst meisterlichem Vortrag, befindet sich hier. Zwei  
 1. St. I. andere Porträts zeigen die wunderbarste Ausbildung des  
 Nr. 37. 41. Helldunkels; Nr. 41 wirkt überdies noch durch eine bei  
 Rembrandt seltene Liebenswürdigkeit und Naivetät des  
 Ausdrucks. Seine ganze phantastische Kraft offenbart sich  
 in dem prachtvollen Bildniss eines geharnischten Jünglings,  
 das in Bezug auf tiefe, leuchtende Farbengluth und gran-  
 diose Kühnheit der Behandlung, in der Fülle des Vor-  
 handenen nur äusserst wenige Rivalen finden dürfte.

- Verschiedene Künstler haben sich unter Rembrandt  
 oder nach ihm gebildet. Von Gerhard Dow, dem grös-  
 ten unter ihnen, werde ich später ausführlich sprechen,  
 bemerke jedoch schon hier, dass bei ihm nur die Kraft  
 und Schönheit des Colorits an Rembrandt erinnern, wäh-  
 rend er in allen übrigen Punkten einen anderen Weg ver-  
 folgte. Andere Schüler Rembrandt's sind Govaert Flinck  
 1. St. I. (1616—1660), von dem hier das Bildniss eines alten  
 Nr. 11. Mannes, Gerbrandt van den Eeckhout (1621—1674)  
 und Samuel van Hoogstraeten (1627—1678). Van  
 den Eeckhout, ein ausgezeichneter Künstler, der an Gluth  
 und Tiefe der Farbe Rembrandt manchmal nahe kommt,  
 ist in der Liechtenstein'schen Gallerie glänzender vertre-  
 ten. — Von grosser Naturwahrheit und fast grotesker  
 2. St. I. Lebendigkeit ist van Hoogstraeten's alter Jude am Fenster.  
 Nr. 9. Ein glücklicher Nachahmer Rembrandt's ist ferner der  
 Deutsche Christoph Pauditz, von dem man hier unter  
 1. St. VII. Anderem zwei treffliche, wirksam beleuchtete Studienköpfe  
 Nr. 11. 16. sieht.

Im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts fand jene  
 Richtung der Genremalerei, die sich mit Darstellungen aus  
 dem Volksleben befasst, immer grössere Gunst und Pflege.



Die ersten Versuche dieser Art reichen in eine weit frühere Zeit zurück, und mit grösserem Recht als von Peter van Laer hätte diese Gattung ihren Namen von Peter Breughel d. ä. entlehnt. Es ging dem guten Bauernbreughel wie Christoph Columbus: die von ihm entdeckte Welt wurde nicht nach ihm getauft. Peter van Laer, im Jahre 1613 zu Laaren in Holland geboren, ging früh nach Italien, wo er den Naturalisten ihre Effecte ablauschte. Da er nun mit der genauen Kenntniss derselben ein reiches Compositionstalent und eine grosse Tüchtigkeit als Zeichner verband, fanden seine populären Scenen ungemeinen Beifall. Seiner verkrüppelten Gestalt wegen nannten ihn die Italiener Bamboccio und im Zusammenhang damit seine Bilder Bambocciaden. Es sind durchgängig lebhaft bewegte, mitunter wüste Scenen aus dem Leben der untersten Klassen, Bauern beim Tanz oder bei der Arbeit, Bettlerherbergen, Räuberhöhlen, die er mit grosser Wahrheit und Unmittelbarkeit darzustellen weiss. Das Belvedere besitzt eines seiner Hauptbilder, römische Bauern vor einer Schenke, 1. St. gr. C. Nr. 78. ein durch geistvolle Erfindung und schöne Färbung ausgezeichnetes Werk, und ein kleineres Bild, ein Bauer mit 1. St. VI. Nr. 27. einem Knaben und einem Pferde, in dem auch die Landschaft sehr geschickt behandelt ist.

Zugleich Landschaftler und Genremaler, ohne jedoch in einem dieser Fächer über die Grenzen einer anständigen Mittelmässigkeit hinauszukommen, war David Teniers d. ä. (1582—1640). Man sieht es seiner meist harten Zeichnung, seinem trockenen Colorit nicht an, dass er längere Zeit hindurch in Rom den Unterricht Adam Elzheimer's genoss. Seine hier befindlichen Bilder, ausschliesslich Landschaften, theils mit biblischer, theils mit mythologischer Staffage, dürfte man immerhin unerwähnt lassen, wenn der Name seines genial begabten Sohnes David Teniers d. j. nicht den seinen vor der Vergessenheit schützte. Von diesem grössten Meister in der Darstellung des Lebens der unteren Stände hat das Belvedere nicht weniger als neunzehn fast ausnahmslos treffliche Arbeiten aufzuweisen. Dieser Reichthum erklärt sich durch den Umstand, dass Teniers d. j. Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm und Director der Gallerie war, die nach



dem Tode dieses kunstliebenden Fürsten in den Besitz seines kaiserlichen Vetters übergang. Im Jahre 1610 geboren, studirte er erst unter seinem Vater, überflügelte diesen aber so rasch, dass wir ihm schon im Jahre 1632 als selbstständigem und berühmtem Meister begegnen. Wenig später vermählte er sich mit einer Tochter Jan Breughels und lebte zu Brüssel in den angenehmsten Verhältnissen. Der Erzherzog-Statthalter überhäufte ihn mit Beweisen seiner Gunst, sein Talent und seine persönliche Liebenswürdigkeit verschafften ihm eine gesellige Stellung, wie sie keinem anderen Genremaler seiner Zeit zu Theil ward, sein Ruhm war ein europäischer und trotz seiner seltenen Leichtigkeit vermochte er kaum den Aufträgen zu genügen, die ihm von fremden Höfen zukamen. Es war ein wolkenloses, sonniges Künstlerleben, dem mit aller Fülle der Befriedigung auch eine nicht gewöhnliche Dauer beschieden ward. Erst im Jahre 1694 starb Teniers, einundachtzig Jahre alt und bis an's Ende in der Ausübung seiner Kunst unermüdet.

Wir finden hier Gelegenheit, Teniers, dessen Ruhm vornehmlich auf seinen Darstellungen bäuerlichen Treibens und lustigen Wirthshauslebens beruht, auch von anderen Seiten kennen zu lernen. Selbst eine auf der Bibel fussende

1. St. VI. Composition fehlt nicht: das Opfer Abrahams. Die Auf-  
Nr. 5. fassung ist freilich genrehaft genug, bedenkt man aber, wie ferne diese Richtung den künstlerischen Gewohnheiten Teniers lag, so muss man zugeben, dass er sich mit Ehren aus dem bedenklichen Handel zog. Jedenfalls that er besser, sich in den Grenzen einer allerdings etwas hausbackenen Schlichtheit zu halten, als nach einem grossen Styl zu streben, der unter seinen Händen höchst wahrscheinlich zur Phrase geworden wäre. — Da sämtliche Bilder Teniers sich in demselben Saale (dem sechsten des ersten Stockwerks) befinden, werde ich bei Erwähnung der einzelnen bloss die betreffende Nummer anführen. Höchst interessant sind zwei Gemälde, die sich auch schon durch ihren Umfang auszeichnen; gewöhnlich beschränkt sich Teniers auf ein viel kleineres Format. Ich meine Nr. 34 und 51. Das erstere stellt die Gemädegalerie des Erz-



herzogs Leopold Wilhelm vor, wie sie im Jahre 1656 zu Brüssel bestand; die meisten der auf diesem Bilde copirten Werke italienischer Meister sind noch heute Zierden des Belvedere. Im Vordergrund, von seinen Begleitern umgeben, steht der Erzherzog, ein auf einer Staffelei befindliches Bild betrachtend, ihm gegenüber Teniers selbst, eine sympathische Persönlichkeit mit geistvollem, heiter belebtem Antlitz. In der Haltung des fürstlichen Herrn liegt eine Ruhe und Vornehmheit, deren vollendete Darstellung bei einem Künstler, der sich meist ganz entgegengesetzte Aufgaben stellte, für einen Beweis seltener Vielseitigkeit gelten muss. Das Malerische der Anordnung, die harmonische Gesammthaltung bei der zierlichsten Behandlung der Details, ein Colorit, das, wenn auch kühler als gewöhnlich, durch Klarheit und schöne Verschmolzenheit anzieht, verleihen diesem Bilde einen köstlichen Werth. Noch bedeutender, ein Hauptwerk des Künstlers, ist Nr. 51, das ein Volksfest auf der Place des Sablons zu Brüssel vorstellt. In dem dichten Gedränge unterscheidet man den Erzherzog mit seinem Gefolge und im Vordergrunde Teniers mit seiner Familie. Jede Figur hat selbstständiges Leben, die zahlreichen Porträts sind höchst geistreich individualisirt, die Composition und Vertheilung des Lichtes mit bewundernswerther Einsicht abgewogen. — Zwei Porträts (Nr. 4 und Nr. 36), das erstere besonders schön, sind nicht nur an sich, sondern auch als Seltenheiten sehr werthvoll, da Teniers nur äusserst wenige Bildnisse gemalt hat. Mit Ausnahme einer kleinen Winterlandschaft, Nr. 32, in der Luft und Beleuchtung von unübertrefflicher Wahrheit sind, gehören seine übrigen Darstellungen dem Genre an, in dem er als Meister glänzt. Es sind Kirchweihfeste, Bauernhochzeiten, Tabagien, Scenen aus dem ländlichen Leben, alle mit so viel Geist und Humor erfunden, mit so erschöpfender Charakteristik dargestellt, dass trotz der häufig wiederkehrenden Sujets, jede Spur von Monotonie vermieden ist. Zu dem vollendetsten dieser Gattung gehören die Wurstmacherin, Nr. 10, eine Bauernstube, Nr. 42, ein Kirchweihfest, Nr. 16, so trefflich in der Gruppierung, wie im klaren, goldigen Ton, und Nr. 15, welches einen Alten vorstellt, der einer jungen Magd den



Hof macht, während seine eifersüchtige Ehehälfte ihn durch ein Guckfenster belauscht. Die naive Schalkhaftigkeit der Composition, die Virtuosität der Ausführung sind unbeschreiblich reizend. Das Bild trägt das Datum 1677; Teniers war demnach siebenundsechzig Jahre alt, als er es malte. Wer zweifelt noch an der unverwüstlichen Frische einer ächten Künstlernatur?

Eine ehrenvolle Stelle nach Teniers behauptet David R y c k a e r t (1615—1674), der Schüler seines wenig bekannten Vaters. Den genialen Humor, die unerschöpfliche Erfindungsgabe Teniers, besitzt er nicht, doch weiss er seine Figuren mit einer Naturwahrheit, einer Lebendigkeit des Ausdrucks auszustatten, die im Verein mit der klaren, schön abgewogenen Färbung in hohem Grade anziehen und fesseln. Meist beschränkt er sich auf die Darstellung von ländlichen Vorgängen; ein treffliches Exemplar dieser Art ist sein hier befindlicher Jahrmarkt. Gelegentlich malt er auch Alchymisten, bei Kerzen- oder Lampenschein studierende Gelehrte, wobei er, wahrscheinlich von Rembrandt beeinflusst, sich den Reiz einer vermöge ihrer Abgeschlossenheit blendenden Beleuchtung nicht entgehen lässt. In dieser Weise ist sein schönes Bild eines alten Mannes am Stuhle dirtisch. Mitunter streift er wol auch, wie in seiner Schatzgräberin, in's Phantastische hinüber. Das letztere, sehr wirksam componirte Bild ist, was die Ausführung betrifft, eine seiner vorzüglichsten Arbeiten.

1. St. VI.  
Nr. 24.

E. II. Nr.  
18.

1. St. VI.  
Nr. 17.

Ein holländischer Nachfolger Teniers, in Bezug auf Compositionstalent und malerische Begabung sein würdiger Nebenbuhler, ist Jan Steen (1636—1669), ein seltsamer Kauz, der, nicht zufrieden das lustige Wirthshausleben in seinen Bildern zu verherrlichen, aus Vorliebe für dasselbe zu Leyden eine Weinwirthschaft gründete. Man möchte darauf schwören, dass er selbst sein bester Kunde war. Er scheint sich vornehmlich durch Selbststudium gebildet zu haben, denn sein Lehrer Johann van Goyen, obgleich ein bedeutender Künstler, konnte ihm, da er selbst Landschaftler war, zur Begründung seines eigenthümlichen Styles von geringem Nutzen sein. Was in seinen Bildern besonders auffällt, ist der Reichthum an novellistischen Zügen, die zu einem Ganzen zu verbinden der Phantasie des Be-



schauers überlassen bleibt, die geradezu geniale Individualisirung der Figuren und ihre vollkommene Hingebung an den Moment. Alle diese Eigenschaften finden sich in seiner Bauernhochzeit wieder, auf welcher ein Gast dem hässlichen alten Bräutigam, der die verschämt sich sträubende Braut fortführen will, hinter dessen Rücken Hörner macht, während die übrigen Gäste sich zu einer Katzenmusik anschicken. Auf einem anderen Bilde stellt er das Drunter und Drüber einer liederlichen Wirthschaft in höchst geistreicher und humoristischer Weise dar. Keck, ausgelassen, ja zügellos in der Erfindung, ist er gleichwol in der Ausführung von einem Fleiss und Gediegenheit, die man mit seiner zeitraubenden Lebensweise nicht in Einklang zu bringen vermag. Ein Zeichner ersten Ranges, ein Meister des Colorits, zählt er auch in Hinsicht auf das Technische zu den vorzüglichsten Künstlern der holländischen Schule.

1. St. VI.  
Nr. 9.1. St. VII.  
Nr. 32.

Auch zwei Deutsche, die aus Lübeck gebürtigen Brüder van Ostade, müssen hier genannt werden, da sie sich in den Niederlanden das künstlerische Indigenat erworben. Von dem älteren, Adrian van Ostade (1610, bis 1685), besitzt das Belvedere kein Originalbild, doch eine gute Copie nach ihm. Sein jüngerer Bruder und Schüler Isaak van Ostade (1617—1654) verfolgt nicht nur dieselbe Richtung, in der ein derber, oft burlesker Humor die Hauptrolle spielt; auch in der Feinheit der malerischen Empfindung, der Tiefe, Wärme und Klarheit der Färbung ist er sein ächter Blutsverwandter. Der Gegenstand, den man hier von ihm behandelt sieht, ist allerdings unerquicklich genug. Ein armer Teufel stöhnt unter den Händen des Dorfbarbiers, der ihm eben einen Zahn zieht; unter den Nebenpersonen bemerkt man einen zahnlosen Alten, der mit egoistischem Behagen der Operation zusieht, wohl wissend, dass er dergleichen nicht mehr zu befahren hat. Die Bewegung des Patienten ist von mitleiderregender Naturwahrheit, eben so charakteristisch die Betheiligung der übrigen Figuren an dem Vorgang; das Colorit ist von ungemeiner Schönheit. Auf die Ausführung des Details ist aller Fleiss eines Feinmalers verwendet.

E. III. Nr.  
25.



Während Teniers, die beiden Ostade, Jan Steen u. A. ähnliche Vorwürfe behandelten, bildete sich in der Genre-malerei noch eine andere Richtung aus, die im Gegensatze zu jener sich vorzugsweise den Beziehungen eines gemüthlichen Familienlebens, der Darstellung einer traulich ausgeschmückten Häuslichkeit zuwandte. In diesem feineren Genre steht Holland an der Spitze; die grössten Meister, Terburg, Dow, Metzu, Franz Mieris gehören durch ihre Geburt und Bildung diesem Lande an. In kleinen Cabinetsbildern fassen sie die ganze Fülle ihres Talentes zusammen, der unbedeutendste Vorgang genügt ihnen, um darin eine Seite der Welt abzuspiegeln. Den ersten Rang unter ihnen nehmen Gerhard Terburg (1608—1681) und Gerhard Dow (1613—1680) ein. Was sie über alle ihre Mitstrebenen erhebt, ist nicht nur die bis zur höchsten Virtuosität ausgebildete Technik, sondern mehr noch die geistigen und gemüthlichen Bezüge, mit denen sie ihre Darstellungen ausstatten, während jene sich häufig mit dem rein Zuständlichen begnügen. Terburg erlernte die Malerei bei seinem Vater, ging später auf Reisen, die er bis Spanien ausdehnte und liess sich endlich in Deventer nieder. Der Eleganz seiner Figuren ist es anzumerken, dass der Künstler in der Fremde das Leben und die Eigenthümlichkeit der höheren Stände kennen lernte, die er denn auch mit einer gewissen Vorliebe darstellt. Einer schlichteren Sphäre gehört das Bild an, das wir hier von ihm sehen; es stellt eine junge Frau vor, die einem Kinde einen Apfel schält. Die nicht eben schönen Köpfe sprechen durch lebenswürdige Unbefangenheit des Ausdrucks an, die Touche ist von der höchsten Zartheit, der klare Silber-ton voll tiefer, kühler Harmonie. — Als Künstler ihm gleichstehend ist Gerhard Dow gleichwol wesentlich von ihm verschieden, nicht minder in der Wahl der Vorwürfe, die er vorzugsweise dem Leben der bürgerlichen Kreise entlehnt, als in Bezug auf die Färbung, deren Kraft, Gluth und Tiefe bei vollendeter Ausbildung des Helldunkels auf die Schule Rembrandt's zurückweist. Das Bild, das man hier von ihm sieht, steht meines Erachtens seinem berühmten Meisterwerk, die wassersüchtige Frau, im Louvre, nur in Betreff der hier fehlenden innigen Gemüthsbeziehungen,

1. St. gr. C.  
Nr. 16.

1. St. gr. C.  
Nr. 20.



aber weder in der charakteristischen Wahrheit des Ausdrucks, noch in dem wunderbaren Reiz der Farbe, der Kraft und Klarheit der herrlich abgestuften Beleuchtung, der zarten und geistreichen Pinselführung nach. Von gleicher, durch die feinste künstlerische Empfindung vor dem Gemeinen und Zufälligen geschirmter Naturwahrheit und gleicher Verschmolzenheit des Colorits ist sein zweites Bild, eine alte Frau, die einen Blumenstock am Fenster begiesst. 1. St. gr. C. Nr. 52. Seiner unsäglich feinen Ausführung ist die Schärfe, die peinliche Sorgfalt anderer Feinmaler fremd, sein Vortrag bleibt frei und geistvoll, wenn er Bilder malt, die es an Treue und Präcision mit den besten Photographien aufnehmen können. Kein grösserer Künstler ist aus Rembrandt's Schule hervorgegangen, als dieser Kleinmeister.

Ein ausgezeichnete Schüler Gerhard Dow's ist Franz Mieris (1635—1681). Gleich diesem bestrebt er sich, in seine Darstellungen den Reiz einer bald launigen, bald rührenden Situation zu bringen, und wie sein Vorbild verliert er, bei staunenswerther Ausführung der Details, die Gesammthaltung nie aus den Augen. Ein Meister der Charakteristik, weiss er im geeigneten Falle auch tiefere Gefühlssaiten anzuklingen, wie z. B. hier auf dem Bilde, das 1. St. gr. C. Nr. 18. den Besuch eines Arztes bei einer Kranken darstellt. Der leidensvolle und ergebene Ausdruck der jungen Frau, das stille Mitleid in den Zügen des Arztes stimmen zu wehmüthiger Theilnahme. In der Pracht der Farbe, der Klarheit des Helldunkels, dem eben so weichen als präzisen Vortrag kommt Mieris hier seinem Meister sehr nahe. Bei so vollendeter Technik muss die unrichtige Perspective, welche die Thür im Hintergrund im Verhältniss zur Distanz zu klein erscheinen lässt, doppelt Wunder nehmen. Ein zweites Bild stellt einen Kaufladen vor; ein vornehm 1. St. gr. C. Nr. 14. mer Herr macht der hübschen Verkäuferin den Hof, während im Hintergrund ein Alter das Pärchen mit bedenklichen Blicken betrachtet; auf den Tischen sind kostbare Zeuge ausgebreitet, die des Künstlers Virtuosität in der Stoffmalerei glänzend bekunden. Die Figuren sind ungemessen graziös und von einem der Situation vollkommen angemessenen Ausdruck, die Anordnung höchst geschmackvoll. Ohne Frage ist dieses Werk den Hauptbildern des



Künstlers beizuzählen. — Nach Franz Mieris bildete sich sein Sohn Wilhelm (1662—1747), der ihn jedoch lange  
 1. St. gr. C. nicht erreicht. Seine hier befindlichen Arbeiten sind wenig  
 Nr. 13. 15. erfreulich, wenn auch von sehr präciser Ausführung. Sein  
 19. Colorit ist weit schwerer, die Zeichnung härter, der Ausdruck forcirt.

Einer etwas früheren Zeit gehört Gabriel Metz (1635—1681) an. Er bildete sich vornehmlich nach Terburg. Meist gefällt er sich in der Darstellung vornehmen Lebens, steigt aber auch häufig in bürgerliche Kreise herab, wie hier in seiner mit dem feinsten Verständniss reizend  
 1. St. gr. C. gemalten Spitzenklöpplerin.  
 Nr. 9.

Gottfried Schalcken (1630—1706), durch seine Lehrer Samuel van Hoogstraeten und Gerhard Dow mit Rembrandt's Schule verknüpft, zeigt sich diesen treu, indem er eine blendende, meist künstliche Beleuchtung in  
 1. St. gr. C. seinen Bildern zur Hauptsache macht. Er ist vorwiegend  
 Nr. 11. 71. als geschickter Techniker zu schätzen, von Geist und Empfindung jedoch ist in seinen häufig leeren Köpfen gar wenig zu verspüren. — Adrian van der Werff (1659 bis 1722) ist eigentlich nicht dieser Malergruppe beizuzählen, da er vornehmlich als Historienmaler thätig war, doch reiht ihn die ausserordentliche Zartheit seiner Touche, der unbeschreibliche Fleiss der Ausführung gewissermassen den Feinmalern an. Man sieht hier von ihm ein männliches  
 1. St. gr. C. Porträt, an dem man die geschmackvolle Anordnung, das  
 Nr. 17. sehr zart verschmolzene Colorit bewundern muss, während man sich anderseits nicht darüber täuschen kann, dass hier die Eleganz bereits an Affectation, die Präcision an Gelecktheit streift.

Eine besondere Abtheilung der Genremalerei bilden die Darstellungen aus dem Soldatenleben, wie es sich in Wacht- und Lagerscenen, auf dem Marsche u. s. w. äussert. Ein schönes Bild dieser Art ist eine Scene aus dem  
 1. St. III. Bauernkrieg von Sebastian Vranck (geb. um 1573),  
 Nr. 56. der, wie ich glaube, die Priorität in diesem Fache ansprechen darf. An ihn schliesst sich Robert van Hoecke (geb. 1609), ein Künstler, der ausserdem in der Landschaft Ausgezeichnetes leistete. In dem Genre, das uns eben



beschäftigt, sieht man hier von ihm mehrere Bilder (einige im siebenten Saal des ersten Stockwerks, andere im dritten Zimmer des Erdgeschosses), die sich durch gute Gruppierung und sehr geschickte Ausführung auszeichnen. Ein ungemein treffliches Werk, plündernde Soldaten, rührt von 1. St. gr. C. Nr. 38. einem Künstler her, von dessen Leben man nichts Näheres weiss, und dessen Werke in den Gallerien nur äusserst selten vorkommen. Sein Name ist A. Duc (nicht zu verwechseln mit Jean le Ducq, der ähnliche Gegenstände malte). Ein seltsamer Widerspruch liegt zwischen der künstlerischen Vollendung dieses Malers, die eine bedeutende Zahl von Arbeiten voraussetzt, und der Seltenheit seiner Werke. Sein Wirken dürfte in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu verlegen sein. Andere Darstellungen dieser Art muss ich hier unerwähnt lassen. Auch von den zahlreichen Schlachtbildern kann ich nur die vorzüglichsten anführen. Ein Gefecht von Jesaias van de Velde (um 1630) lässt zugleich den bedeutenden Landschaftsmaler erkennen, ein Reiterangriff von seinem Schüler 1. St. VII. Nr. 57. Palamedes Stevens (1607—1638) ist ungemein geistvoll componirt und reich an prächtigen, lebensfrischen Figuren. Es ist eine Freude, wie die Angreifenden heransprengen, so fest und sicher im Sattel, so leicht und energisch in der Bewegung. Die schöne, kräftige Färbung, die wirkungsreiche Beleuchtung geben das Mass für das Talent dieses Künstlers, den ein früher Tod hinwegraffte. Van der Meulen, der malende Historiograph Ludwig's XIV., ist in der Liechtenstein'schen Gallerie weit glänzender vertreten als hier. Andere Schlachtbilder sind von Nicolaus van Hoyer (1660—1710), van Hugtenburg (1640—1733) und Peter van Bredael, dessen zwei Siege des Prinzen Eugen über die Türken zwar in der Auffassung sehr nüchtern, aber in der Ausführung nicht ohne Tüchtigkeit sind. Der Katalog gibt 1630 als das Geburtsjahr des Künstlers an; sicher waltet hier ein Irrthum ob. Wäre diese Angabe richtig, so hätte van Bredael die erwähnten Bilder als hoher Achtziger gemalt, da die Schlachten, die sie darstellen, in den Jahren 1616 und 1617 geschlagen wurden. — Philipp Wouverman, 1. St. VII. Nr. 54. 1. St. gr. C. Nr. 37.



der grosse Landschafts- und Schlachtenmaler, erscheint im Belvedere nur in der ersteren Eigenschaft; wir werden ihm später wieder begegnen.

- Dass eine vorwiegend realistische Kunst wie die niederländische, in der Thier- und Blumenmalerei, im Stillleben u. s. w. Ausgezeichnetes leisten musste, braucht wol kaum bemerkt zu werden. Als Thiermaler wird Franz Snyders (1579—1657) nur von seinem Freunde Rubens übertroffen, der sich übrigens auch oft genug seiner Hand bediente. In seinen Jagdstücken zeigt er ein dem Rubens verwandtes leidenschaftliches Feuer. Sicher war dieser Meister von dem grössten Einfluss auf ihn, denn nicht bei seinen ursprünglichen Lehrern, Heinrich van Baalen und dem Höllenbreughel hat er diese Breite des Vortrags, diese intensive Kraft des Colorits erworben. Andere Bilder von ihm sind ein Paradies mit den verschiedensten Thiergattungen, Daniel in der Löwengrube und zwei Rehe von Hunden verfolgt (Erdg. III, Nr. 11). Ein kaum minder grosser Künstler ist Jean Fyt (1609—1661), der namentlich in der Darstellung der Hunde das Ausserordentliche leistet; das Wesen, die Physiognomie, der Charakter dieser Thiere kann nicht vollendeter wiedergegeben werden, als hier in seiner Ruhe der Diana. Höchst geschmackvoll componirt, ungemein schön in Färbung und Lichtwirkung ist sein Salon eines Jagdschlosses, worin sich verschiedene auf der Jagd erlegte Thiere, Früchte, eingekühlte Weinflaschen, ein Pfau und ein Jagdhund befinden. Auch sonst sind noch manche Meisterwerke dieses Faches hier vereinigt: ein todter Hase mit Geflügel und Jagdgeräth, von dem in solchen Darstellungen unvergleichlichen Jan Weenix (1644—1719), zwei riesige Marktbilder von Jacob van Es (lebte um 1620) mit von J. Jordaens gemalten Figuren, ein grosses Geflügelbild von Melchior Hondekoeter (1636—1695) und ein kleineres von demselben Künstler. Von den grossen Meistern der Thiermalerei fehlt dem Belvedere nur einer: Paul Potter; man muss sich mit zwei Copien nach ihm begnügen. Einer späteren Zeit gehören die Brüder Philipp Ferdinand und Johann Georg von Hamilton an, die als Hofmaler Kaiser Carl's VI. in Wien lebten. Die Bilder Philipp's (1660—1740) haben
1. St. I. Nr. 27.  
1. St. VI. Nr. 2.  
E. III. Nr. 5.  
E. II. Nr. 19.  
1. St. VI. Nr. 1.  
1. St. I. Nr. 20.  
1. St. gr. C. Nr. 3.  
1. St. I. Nr. 14.  
1. St. I. Nr. 15.  
1. St. I. Nr. 21.  
E. IV. Nr. 18.  
E. II. Nr. 25.  
1. St. I. Nr. 13.  
u. a. m.



zwar einen etwas decorativen Charakter, dabei aber schätzenswerthe Vorzüge in Composition und Zeichnung; im Colorit erreicht er seine Vorgänger zwar lange nicht, verfällt aber wenigstens nie in's Bunte und Unwahre, wie sein jüngerer Bruder Johann Georg, dessen Gestütbild eben so anspruchsvoll als kalt in der Färbung ist.

1. St. I.  
Nr. 22.

Ein Cabinet des ersten Stockwerks, das weisse Cabinet genannt, enthält ausschliesslich Blumenstücke niederländischer Meister. In diesen oft bewunderungswürdigen Werken tritt die Liebe zur natürlichen Erscheinung mit voller Macht hervor und da in dem heiteren Blumenreich nur Schönes vorkommt, darf sie getrost die Wirklichkeit copiren, ohne Gefahr in unschöne Wahrheit zu verfallen. Ambrosius Breughel ist der Erste, der zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts die Blumenmalerei zu einem besonderen Genre erhob. In seinen Bildern stellt er sich noch sehr anspruchslose Aufgaben, die er indessen mit schlichter Anmuth löst. Ihm jedoch weit überlegen, viel reicher in der Erfindung, geschmackvoller in der Anordnung und ein Meister in der Färbung ist sein Schüler Daniel Seghers (1590—1660), der als Jesuit im Ordenshause zu Antwerpen lebte und starb. Ihm genügen jene einfachen Darstellungen nicht; er malt grössere, sorgfältig durchcomponirte Bilder, auf denen seine geliebten Blumen meistens als Schmuck und Zierde religiöser Sujets dienen. Bald umgeben sie eine Nische, in der sich das Steinbild der heil. Jungfrau befindet, bald schlingen sie sich in reichen Gewinden um ein die Madonna mit dem Kinde und der heil. Anna vorstellendes Basrelief. Auf einem dritten, ähnlichen Bilde sind die Figuren von van Dyck gemalt. Ausserordentlich schön, von reizender Gesammthaltung ist ferner ein das Porträt eines Jünglings umrahmender Blumenkranz; das kleine Brustbild selbst ist von Rembrandt's Hand und bei gewöhnlichen Formen von gar lebenswürdigem Ausdruck. Der grösste Meister des Faches ist jedoch Johann David de Heem (1604 bis 1674). Ausser zwei Stilleben von reizendster Anordnung und erstaunlicher Naturwahrheit jedes Gegenstandes sieht man hier von ihm eines seiner Hauptbilder, das mit technischen Vorzügen seltener Art eine sinnige, poetische Com-

Nr. 4. 5. 27.

Nr. 9.

Nr. 10.

Nr. 11.

1. St. I.  
Nr. 43.

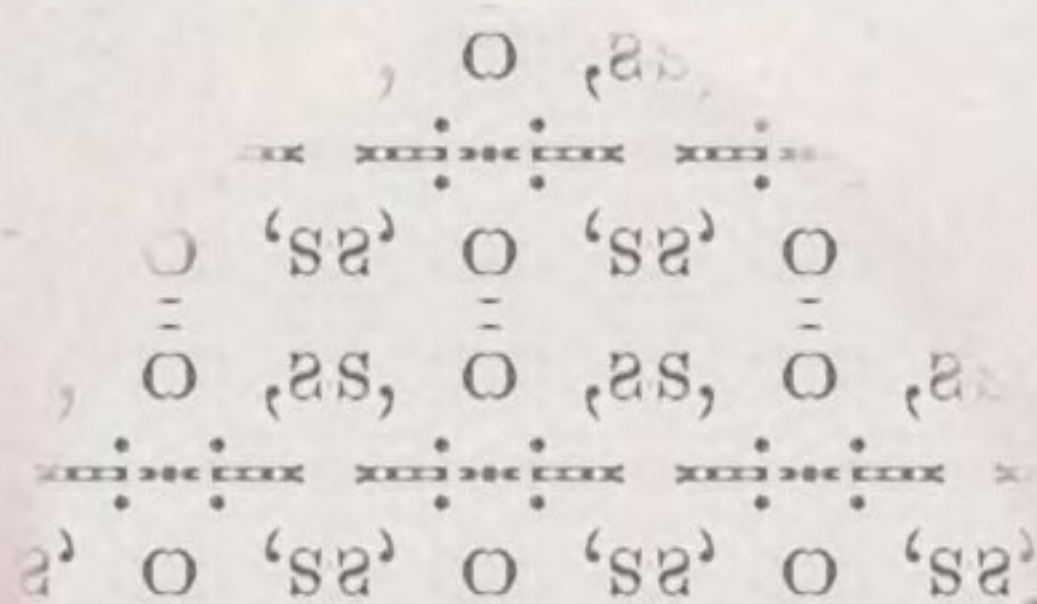
Nr. 18. 21.

Nr. 28.



position verbindet. Blumen und Fruchtgewinde umgeben einen Kelch, über dem eine strahlende Hostie schwebt, oben auf jeder Seite befinden sich Aehren und Trauben zur Erinnerung an das im Sacramente des Abendmahles täglich sich erneuernde Wunder. Cornelius de Heem, Sohn Nr. 24. und Schüler des Vorigen, und Abraham Mignon folgen Nr. 14. 26. seiner Weise. An sie reiht sich, der Zeitfolge nach, die berühmte Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1750), Nr. 29. deren grosser Blumenstrauss mit vielen Insekten, daneben Pfirsiche und Trauben, ein Meisterwerk des Geschmacks und des Fleisses. In der Freiheit der Behandlung und in der Gesammthaltung wird sie jedoch von Johann van Nr. 16. 17. Huysum (1682—1749) übertroffen; zudem ist seine Färbung von ungewöhnlichem Reiz, die duftige Farbenscala der Blumen, der matte Glanz des Marmors, der Schimmer des Goldes mit Virtuosität wiedergegeben.

Der ungeheuere Aufschwung der niederländischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert musste auch die Landschaftsmalerei zu einer bis dahin ungeahnten Höhe erheben. Wie überall hängen auch in der Kunst die Wurzeln aller Erscheinungen untrennbar zusammen; jede einzelne Eroberung kommt der Gesammtheit zu Gute. Schon sehr frühe, lange bevor man daran dachte sie zur selbstständigen Gattung auszubilden, war in den Niederlanden ein bedeutendes Gewicht auf die Landschaft gelegt worden. Seit die Brüder van Eyck eine der Natur entlehnte Scenerie an die Stelle des Goldgrundes gesetzt hatten, bemühten sich ihre Nachfolger, die Landschaft auf ihren Heiligenbildern mit möglichster Sorgfalt auszuführen, so zwar, dass auf manchen derselben, z. B. den Gemälden Patenier's, die Figuren nur noch als Staffage erscheinen. Peter Breughel d. ä. malte bereits eigentliche Landschaftsbilder, die er mit Schnittern, Schlittschuhläufern, spielenden Kindern u. s. w. staffirte, dabei aber den Hauptaccent doch meist auf die Naturerscheinungen legte. Seine Leistungen, wie die seines Sohnes Johann habe ich an geeigneter Stelle besprochen. Für die Entwicklung der eigentlichen Landschaftsmalerei hat jedoch Roland Savery das Meiste gethan. Erst ihm gelang es, die Fülle von Motiven, die sich bei seinen Vorgängern oft wirr genug durcheinander drängen,





abzuklären und daraus ein harmonisches, stimmungsvolles Ganzes zu gestalten. Vor seinem Zeitgenossen David Vinckebooms (1578—1629) hat er ausser der poetischen Auffassung auch die freiere Behandlung und eine grössere Durchbildung voraus. Die Bilder des Letzteren sind in dem grünen Cabinet vereinigt (Nr. 55, 65, 70, 100). Es sind kleine Landschaften mit biblischer Staffage, mit grossem Fleiss ausgeführt, aber schwer und bunt in der Färbung.

Im siebzehnten Jahrhundert machte sich, von Nicolas Poussin, seinem Schwager Gaspard Dughet und Claude Gellée, nach seiner lothringischen Heimath le Lorrain genannt, zuerst geweckt, ein neues Element in der Landschaftsmalerei geltend. Sie wurde bestimmten Stylgesetzen unterworfen. Claude Lorrain übte, mehr noch als die beiden Poussin auf seine Zeitgenossen eine Wirkung aus, der nur Wenige sich verschliessen konnten. Der Grundzug seines Wesens ist ein schönheittrunkener Idealismus, der, indem er die Erscheinung wiedergibt, sie erhöht und verklärt. Er ist der eigentliche Maler des Lichts. Alles in seinen Gemälden athmet festliche Ruhe, selige Heiterkeit; sie erschliessen dem Blick ein Feenland, aus dem das Trübe und Wirre verbannt ist. Diesem feierlich poetischen Charakter angemessen ist die Architektur, womit er seine Bilder schmückt. In diesen säulengetragenen Prachtbauten, die sich im Sonnenglanz am Meeresstrand erheben, erkennen wir die Wohnsitze eines Geschlechtes, dem der beengende Zwang und der Druck unserer Verhältnisse fremd ist, und die tiefste Befriedigung unseres Sinnes für Schönheit weckt in uns zugleich ein träumerisches Sehnen nach solchen idealen Zuständen. — Ich habe diese kurze Charakteristik des Meisters, von dem das Belvedere leider kein Werk besitzt, vorausgeschickt, um den Boden anzugeben, auf dem seine zahlreichen niederländischen Nachahmer fussen. Da auch Claude Lorrain's vorzüglichster Schüler, Hermann Swanevelt, der Gallerie fehlt, führe ich als die bedeutendsten niederländischen Künstler, die sich nach ihm bildeten, Wilhelm de Heusch, Jacob van Artois, Adam Pynacker, Hermann Saftleven oder Sachtleven und Friedrich Mou-



cheron an. Natürlich erwähne ich nur Solcher, von denen Arbeiten hier vorhanden. — Sonst vielfach von einander verschieden, stimmen sie in dem Bestreben überein, uns die von dem Gewöhnlichen und Zufälligen befreite Natur in ihrem Festgewande zu zeigen. Mit welchem Erfolg, beweist unter

1. St. II. Nr. 3. u. a. m. Anderem eine schöne Abendlandschaft von Wilhelm de Heusch (geb. 1638), in Claude Lorrain's warmem Goldton gehalten und von herrlicher Klarheit der Luft. Aehnliche Vorzüge besitzt ein von wahrhaft magischem Glanz getränktes Bild von Pynacker (1621—1673). Ernster in der Auffassung, schlichter in der Färbung sind zwei 1. St. II. Nr. 43. 1. St. II. Nr. 2. 48. grosse Waldlandschaften von Jacob van Artois (1613 bis 1660); auf einem dritten Bilde, einer Landschaft mit 1. St. II. Nr. 20. Thieren, ist besonders der Mittelgrund schön behandelt. — Eine eigenthümliche Erscheinung ist Hermann Saftleven (1609—1685). Er gefällt sich nicht in poetischen Erfindungen, noch macht er nach Claude's Beispiel die südliche Natur zum Gegenstand seiner Darstellungen, doch behandelt er seine einer nördlicheren Zone, meist den Ufern des Rheins entlehnten Motive in einer verwandten Weise und weiss seine Bilder in Duft und Licht zu tauchen. Der Rhein ist es, den er vor Allem liebt. Bald zeigt er uns den regen Verkehr auf dem majestätischen 1. St. gr. C. Nr. 81. 82. Strome, bald die schön geschwungenen Bergformen an seinem Ufer. Ein grösseres Bild von ihm ist eine Landschaft, durch deren klare Lüfte die Strahlen der untergehenden Sonne zittern. Das Ganze ist von einem Glanz, einem Duft, einer Heiterkeit, die eine lichte Spur in der Seele des Beschauers zurücklassen. — Auf zwei Landschaften Friedrich Moucheron's, die gut componirt, aber zu kalt im Ton sind, nimmt die von Adrian van de Velde höchst geistreich erfundene Staffage zumeist das Interesse gefangen. — Von Lingelbach (1625—1687), einem Deutschen, der sich vornehmlich in Italien bildete und sich später in Amsterdam niederliess, sehen wir eine kleine stylisirte Landschaft mit einem Seehafen, Schiffen und einem 1. St. gr. C. Nr. 80. antiken Bogen; die Anordnung ist graziös und sinnig, die Färbung jedoch zu kühl für ein südliches Motiv. Ein Spätlingssohn dieser Richtung ist Franz van Bloemen (1656—1748), der, in Italien lebend, sich durch seine



schönen, klaren Fernen den Beinamen Orizonte erwarb. Seine hier befindlichen Bilder sind von ungleichem Werth, Nr. 23 entschieden das vorzüglichste. — Johann Griffier (1656 bis 1720), ein geschickter Nachahmer des Hermann Saftleven, nur lange nicht so klar und goldig im Ton, erscheint hier mit sehr ansprechenden, fleissig ausgeführten Ansichten vom Rhein.

1. St. II.  
Nr. 22. 23.  
24.

1. St. gr. C.  
Nr. 76. 77.

Gleichzeitig mit dem von den beiden Poussin und Claude Lorrain ausgegangenen Bestreben, das Ideal an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen, oder mindestens diese zu idealisiren, regte sich aber auch der in dem germanischen Wesen tief begründete Drang nach unmittelbarer Wahrheit, nach einfacher Darstellung der Natur in ihrem Alltagskleide. Die Landschaftsmaler dieser Zeit sondern sich in zwei Gruppen. Während die Einen sich in eine poetische Traumwelt versenken oder dem farbigen Glanz des Südens, seinen edlen Linien und grossartigen Formen, ihre Motive entlehnen, wenden sich die Anderen mit fast rührender Vorliebe ihrer heimischen Natur zu und finden in der Wiedergabe ihrer Eigenthümlichkeiten ein volles Genüge. Die Einfachheit ihrer Composition, die Consequenz, mit der sie nur Selbstgeschautes darstellen, die Vermeidung jeder nicht durch den Charakter des Vorwurfs bedingten Ausschmückung unterscheidet sie eben so sehr von den älteren, häufig phantastischen und überladenen Niederländern, wie von ihren in Italien, durch den Einfluss jener französischen Meister, gebildeten Kunstgenossen. Und so gross ist die Macht der Wahrheit, dass die einförmige Natur ihrer Heimath mit ihren Sandhügeln, lang gestreckten Wiesen, träge hinschleichenden Canälen und ihrem grauen Nebelhimmel in ihren Darstellungen Reiz, Leben und Interesse gewinnt. Mögen ihre Motive noch so prosaisch nüchtern scheinen, die Feinfühligkeit der Auffassung, die vollkommene Harmonie zwischen dem Wesen des Künstlers und dem seines Vorwurfs und die liebevolle Durchbildung des Einzelnen erheben ihre Bilder zu Kunstwerken, die mit stiller Macht zu unserem Gemüthe sprechen. Der Hauptgründer dieser Richtung ist Johann Wynants (1600 — 1677). Seltsamerweise kennt man weder den Lehrer, noch die näheren Lebensumstände dieses



- ausgezeichneten Künstlers, dem unbedingte, rückhaltslose
1. St. II. Wahrhaftigkeit das oberste Gesetz war. Zwei Bilder von  
Nr. 41. 55. ihm befinden sich hier: eine kleine Landschaft von unvergleichlich frischer Kühle des Tons und eine grosse Waldlandschaft, deren sanft abgetöntes Licht und mildes Grün das Herz wie die Augen erfrischen. Im Streben nach Wahrheit ihm verwandt, aber von minder heiterer Stimmung und eintöniger in der Färbung, ist J o h a n n v a n G o y e n (1596—1656). Charakteristisch für ihn ist eine flache
1. St. VI. Landschaft, deren Staffage von Ph. Wouverman's Hand  
Nr. 39. ist. — Derselben Richtung gehört auch Artus van der Neer (1619—1683) an, ein grosses, durchaus originelles Talent, ein unübertroffener Darsteller des Reizes stiller Mondnächte.
1. St. VI. Ein solches Nachtstück sehen wir hier. Träumerische  
Nr. 16. Ruhe liegt auf der Gegend, alle Gegenstände scheinen von einem geisterhaften Licht verklärt; wie sehnende Gedanken, die nicht zur Ruhe kommen, zittern die Mondstrahlen auf der stillen Wasserfläche. Im Silberschimmer des Lichts wie in der Durchsichtigkeit der Schatten ist hier Ausserordentliches geleistet. Auf einem zweiten Bilde van der Neer's, eine sumpfige Au mit reicher Staffage und einer Ortschaft im Hintergrunde vorstellend, ist die saftige, üppige Vegetation, die feuchte Luft der Niederung vollendet wiedergegeben.
1. St. II.  
Nr. 9.

Dem Laufe der Jahre folgend, sind wir nunmehr zu J a c o b R u i s d a e l (1635—1687), wol dem grössten Landschaftsmaler aller Zeiten, gelangt. Ihm war es vorbehalten, die höchste Treue mit der höchsten Schönheit zu vereinen, die Poesie, die Claude Lorrain in die Natur hineintrug, in ihr selbst, in ihren schlichtesten Erscheinungen herauszufinden. Sein Lehrer ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben, wahrscheinlich ist er der Schüler seines älteren, übrigens weit geringeren Bruders Salomon. Seiner nordischen Heimath treu, die er, wie ich glaube, nie verliess, malt er vorzugsweise stille Waldlandschaften, einsam abgeschlossene Gegenden, von denen das Treiben der Menschen entweder ganz ausgeschlossen ist, oder dem mächtigen Walten der Natur gegenüber fast unbemerkt verschwindet. Wenn Claude Lorrain antike Tempel, feenhafte Paläste zur Ausschmückung seiner Landschaften verwendet,



schmückt Ruisdael die seinen mit Denkmälern, die an den Ernst des Lebens und seine Vergänglichkeit erinnern. Bald ist es ein verödetes Kloster, bald ein verwilderter Kirchhof, die uns ihr *Memento mori* zurufen. Die frische Heiterkeit van Wynants', Albert Cuyp's Naturauffassung, das glanzvolle Spiel ihres Lichtes ist ihm fremd, sein Himmel meist umwölkt, der Charakter seiner Gegenden ernst, ja oft melancholisch. Aber die Melancholie, die aus ihnen spricht, ist eine edle, männliche, hoch genug geartet, um sich an dem ewig warmen Herzen der Natur über das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit zu erheben. „Still und bewegt!“ das ist die Stimmung, die aus seinen Bildern spricht. Das Belvedere besitzt deren drei vom köstlichsten Werthe; eines derselben namentlich gehört zu den Hauptzierden der kaiserlichen Gallerie und muss bei Aufzählung ihrer besten Schätze mit genannt werden. Das Motiv ist höchst einfach: eine flache Gegend, deren Einförmigkeit nur durch Baumgruppen unterbrochen wird; quer durch sie läuft ein Fussweg, den im Vordergrund ein Wässerchen durchschneidet, über ihn wölbt sich ein leicht umflorter Himmel, an dem hie und da eine Nebelwolke träumt. Ein so schlichter Vorwurf genügt Ruisdael, um den in der Natur lebenden Geist eine Stimme zu leihen und ein unübertroffenes Meisterwerk zu schaffen. — Die beiden anderen Bilder haben kleinere Dimensionen; das eine ist eine Waldlandschaft, das zweite stellt eine baumreiche Gegend mit einem Bache vor, den mehrere Personen auf einer Brücke überschreiten. Dämmerndes Licht ist darüber gebreitet und erweckt eine träumerische, ahnungsvolle Stimmung. Es ist die vollste Naturwahrheit, der wir auf Ruisdaels Bildern begegnen, aber jene Wahrheit, die sich nur dem Blicke des Genius erschliesst.

Ohne Ruisdaels Grossartigkeit und poetische Tiefe zu besitzen, kommt Meindert Hobbema (lebte um 1660) von allen Schülern Ruisdaels dem Meister am nächsten, ja in Bezug auf Kraft und Glanz der Färbung übertrifft er ihn vielleicht. Dagegen ist seine Auffassung nüchterner, seine Erfindungsgabe beschränkter. Seine Werke sind so selten, dass man, obgleich man das Jahr

1. St. II.  
Nr. 6.1. St. II.  
Nr. 29. 36.



1. St. II. Nr. 57. seiner Geburt und seines Todes nicht kennt, annehmen muss, er sei jung gestorben. Ein sehr schönes Bild, welches man hier von ihm sieht, bezeichnet ihn als Meister in der Charakteristik der Baumformen und der Vertheilung des Lichtes. Auch die Staffage darin ist mit der grössten Geschicklichkeit behandelt.

Schliesslich sei noch jener Landschaftsmaler gedacht, die durch eine vorzugsweise ausgebildete Staffage sich bis zu einem gewissen Grade der Genre- und Thiermalerei näherten. Bald malten sie, dem Geschmack ihrer Zeit an bucolischer Poesie folgend, Hirtenbilder, meist in südlicher Scenerie, bald Jagdzüge, Reiterparthien und ähnliche Vergnügungen, womit die vornehme Welt sich den Naturgenuss zu würzen pflegt. In der ersteren Art hat Nicolaus van Berghem oder Berchem (1624—1683) höchst Erfreuliches geleistet. Das grüne Cabinet enthält eine ganze Reihe von Bildern dieses Künstlers, dessen Stärke jedoch mehr in der anmuthig idealisirten Landschaft als in den mitunter ziemlich conventionellen Figuren liegt. Das schönste Werk dieser Gattung ist eine kleine Landschaft mit den Ruinen eines Tempels von Adrian van de Velde (1639 bis 1672), der, ein Schüler Wynants, schon in früher Jugend sich zur Meisterschaft emporschwang. Sein früher Tod (er starb im dreiunddreissigsten Jahre) hat die Welt einer künstlerischen Kraft ersten Ranges beraubt. Wie tief und rein sein Naturgefühl, wie geistreich und vollendet seine Technik, zeigt das erwähnte Bild. — Auch Jacob van der Does (1623—1673) erscheint hier mit zwei italienischen Landschaften (gr. C. Nr. 50, VI. Nr. 25) von schöner Klarheit des Tons. Ein vorzüglicher Künstler in diesem Fache ist auch Karel du Jardin, ein Schüler van Berchem's und de Potter's. Der grosse Meister A. Cuyp erscheint in der fürstl. Eszterhazy'schen Gallerie mit ungleich grösserem Glanze als hier.

Wie bei diesen Malern heitere Ruhe, idyllischer Friede, so ist bei Philipp Wouverman (1620—1668) frische Lebensthätigkeit, ein oft bis zur Leidenschaft gesteigertes Vollgefühl der Kraft vorherrschend. In Darstellungen ruhiger Art besitzt er zugleich eine Eleganz und Anmuth, die seinen Darstellungen aus dem Treiben der vornehmen



Welt eine ausserordentliche Wahrheit und Sicherheit verleihen. Ein Schüler Wynant's erinnert er in der meisterhaften Behandlung der Lufttöne, der Vertheilung des Lichtes, an diesen Künstler; in Bezug auf die Figuren soll er sich nach van Laer gebildet haben; was ihn aber vor Allem auszeichnet, die dramatische Fülle und Bewegung seiner Compositionen, verdankt er einzig der guten Mutter Natur. Seine Virtuosität in der Darstellung heftig bewegter Scenen, zeigt sich hier in zwei Räuberanfällen, die das Gewaltsame, Leidenschaftliche des Moments ohne die geringste Uebertreibung vollkommen wiedergeben. Auf Nr. 63 wirkt zudem der düstere, unheimliche Ton des Bildes mächtig auf die Phantasie. Ein drittes Bild zeigt uns einen fröhlichen Jagdzug, der bei einer Brücke Halt macht. Hier wie in seiner prachtvollen Reitschule im Freien zeigt sich Wouverman zugleich als Pferdemaler ersten Ranges. Durch schöne Färbung und Beleuchtung ausgezeichnet ist endlich eine kleine Landschaft mit Schnittern.

1. St. gr. C.  
Nr. 63. 97.1. St. gr. C.  
Nr. 99.1. St. VI.  
Nr. 8.1. St. II.  
Nr. 32.

Wie in der Landschaftsmalerei behaupten die Holländer in der Darstellung des Lebens der See den unbestrittenen Vorrang; die Kunst keines Landes kann in diesem Fache um den Preis mit ihnen ringen. Als seefahrende Nation mit den Reizen und Schrecken des Meeres vertraut, besitzen sie ein Verständniss ohne Gleichen für jede seiner eigenthümlichen Erscheinungen; ihr beständiger Verkehr mit dem Elemente macht es ihnen gleichsam zu einer zweiten Heimath, für deren Farben und Töne sie das Auge der Liebe haben. Man möchte sagen, die ganze Romantik ihres durch puritanische und republikanische Institutionen ernüchterten Lebens habe sich vornehmlich in das lebendige Gefühl für die erhabene Schönheit, die erschütternde Grösse des Meeres geflüchtet. Schon die früheren Meeresmaler, z. B. Adam Willaerts (geb. 1577), leisten Erfreuliches. Zur poetischen Auffassung seiner grösseren Nachfolger erhebt er sich freilich noch nicht, aber die Treue der Naturbeobachtung findet sich auch hier schon in dem Luftton und der Bewegung der von einem starken Wind durchfurchten Wellen. Weit bedeutender ist übrigens Bonaventura Peters (1614—1652), ein Künstler, der,

1. St. gr. C.  
Nr. 33.



- wäre ihm eine längere Lebensdauer gegönnt worden, bei vollendeter Reife, das Willkürliche, das sich bei ihm manchmal geltend macht, aus seinem Talent ausgeschieden und den höchsten Kranz errungen hätte. Er starb kaum achtunddreissig Jahre alt. Seine Darstellungen sind meist von düsterem, leidenschaftlichem Charakter: scheiternde Schiffe, die See in wildester Empörung, blutige Seekämpfe. Die Nachtseiten der Natur, die gewaltsam bewegten Momente des Lebens haben für ihn eine dämonische Anziehungskraft und immer wieder kommt er auf sie zurück. Seine Composition ist meist von tief poetischer Kraft, seine Färbung von herrlicher Klarheit, dagegen scheint die Feinheit seines Naturgefühls nicht selten durch eine ganz subjective Stimmung getrübt. Es ist ihm minder um die getreue Wiedergabe der natürlichen Erscheinung als um einen Ausdruck für seine leidenschaftliche Empfindung zu thun. Aber der Poet in ihm ist so mächtig, dass er einzelne Verstösse gegen die äussere Wahrheit vergessen macht; manche seiner Bilder wirken wie ein Byron'sches Gedicht. Seine Werke sind sehr selten geworden; durch einen besonders glücklichen Zufall sind sechs derselben hier vereinigt. Eines
1. St. II. Nr. 27. seiner Hauptbilder ist eine Galeere, im Moment an einer felsigen Küste zu scheitern. Verzweifelt kämpft die Mannschaft mit dem entfesselten Element um ihr Leben; einige, die sich an den Mastbaum geklammert hatten, werden mit ihm in die dunkle Tiefe geschleudert. Auf einer Klippe am Ufer stehen Indianer. Gelänge es den Schiffbrüchigen sich an's Land zu retten, so wäre es nur, um in Feindeshand zu fallen; dieser Zug vollendet die finstere Tragik des Vorgangs. Der unheimlich düstere Ton, das Schäumen und Spritzen der vom Sturme gepeitschten Wellen, das Entsetzliche, Hoffnungslose des dargestellten Momentes sind von der grössten Gesamtwirkung. Durch Macht der
1. St. II. Nr. 56. Stimmung ausgezeichnet ist ferner seine See bei heran-nahendem Gewitter. In dem Luftton liegt jene bange Schwere und Schwüle, die gewaltigen Naturerschütterungen voranzugehen pflegt; man sieht, der Moment ist nicht fern, in dem die schon jetzt leise durchwühlten Wellen das schöne Schiff, das stolz auf ihnen segelt, wüthend in den Abgrund reissen werden. Andere Bilder von B. Peters



befinden sich in den Räumen des Erdgeschosses. Das vorzüglichste derselben ist der Sturm türkischer Truppen auf eine am Meere gelegene venetianische Festung. Anordnung und Bewegung der Figuren zeigen den Meister in der Composition, der Ton ist von ungemeiner Klarheit. Mit B. Peters vertritt Ludolph Backhuysen (Wilhelm van de Velde fehlt dem Belvedere) in glänzender Weise diesen Zweig holländischer Kunst. Ursprünglich für den Handel bestimmt, widmete Backhuysen sich erst in seinem achtzehnten Jahre der Kunst und trat in A. van Everding's Schule. Ein ausserordentlich fleissiges Naturstudium unterstützte den Unterricht des Lehrers und das Talent des Kunstjägers. Und nicht nur auf die wechselnde Physiognomie des Meeres, der Luftphänomene, Wolkenbildungen u. s. w. beschränkte sich dieses Studium: mit sichtlicher Vorliebe fasst Backhuysen die See in ihren Beziehungen zum menschlichen Verkehre auf und malt alles dazu Gehörige mit gleicher, das geringfügigste Detail berücksichtigender Wahrheit. Die reiche Erfindungsgabe, die mächtige Poesie B. Peters besitzt er nicht, ist aber dafür einfacher und minder von subjectiven Stimmungen beherrscht. Seine vorzüglichsten Bilder sind die, welche ein der Wirklichkeit entnommenes Motiv behandeln. Ein solches sehen wir hier: die Ansicht des von Schiffen wimmelnden Hafens von Amsterdam mit vielen Figuren, worunter auch der am Ufer zeichnende Künstler selbst. Es ist ein Hauptbild aus des Malers bester Zeit (vom Jahre 1674), gleich vorzüglich in der Composition, Färbung, Perspective und Lichtwirkung, und so präcis wie geistreich in der Ausführung. Von gleicher Naturwahrheit und trefflicher Durchbildung ist ein kleines Bild, die See bei herannahendem Gewitter. Auch eine von einem Fluss belebte Landschaft sieht man hier von ihm, die jedoch, ungeachtet der ungemein zarten Behandlung, mit seinen Marinebildern nicht gleichen Schritt hält. Bedeutende Seemaler, deren Wirken ungefähr in dieselbe Zeit fällt, sind endlich noch Johann van de Capelle und Simon de Vlieger. Von Beiden bewahrt das Belvedere je ein Bild.

Hiemit sei diese Uebersicht der Kunstschatze des Belvedere geschlossen. Wenn auch die Rücksicht auf den mir

1. St. II.  
Nr. 53.1. St. II.  
Nr. 37.1. St. II.  
Nr. 11.1. St. II.  
Nr. 54. 58.



zugemessenen Raum mich nöthigte, manches einer Erwähnung werthes Bild unerwähnt zu lassen, so glaube ich doch keines, an das sich eine kunsthistorische Bedeutung knüpft, übergangen zu haben. Mein Hauptzweck bei dieser Darstellung war, meine Leser mit dem Entwicklungsgang der Kunst bekannt zu machen; ich konnte daher zunächst nur solchen Werken, die einen Einfluss darauf ausübten, eine eingehende Betrachtung zuwenden. In Bezug auf die Arbeiten, in denen jener Einfluss sich nur manifestirt, musste ich mich auf eine Auswahl beschränken. — Da die grossen Meister, namentlich die Italiener, im Belvedere keineswegs vollzählig sind, so waren in dieser Darstellung gewisse Lücken nicht zu vermeiden, doch wird sich mir im Verlaufe meiner Arbeit hinreichende Gelegenheit bieten, dieselben auszufüllen. Gar manchen Kunstgrössen, die man hier schmerzlich vermisst, werden wir in den Gallerien der Fürsten Eszterhazy und Liechtenstein begegnen.

Ich glaube keiner Entschuldigung zu bedürfen, wenn ich die modernen Bilder des Belvedere nicht in den Kreis der Besprechung ziehe. Nur das in sich Abgeschlossene, in sich Vollendete lässt sich mit historischem Bewusstsein auffassen, nicht das Trachten und Streben der noch in voller Gährung begriffenen Gegenwart. Bei dem ehrlichsten Wollen unbefangen und objectiv zu verfahren, würde jede Beleuchtung derselben einen polemischen Charakter annehmen, der dem Zwecke dieses Buches in keiner Weise entspräche. Wäre dieser allgemeine Grund nicht schon ausreichend, so würde in dem gegenwärtigen Falle ein äusserer Umstand mich das Schweigen dem Reden vorziehen lassen, ein Umstand, dessen ich nur ungern erwähne. Doch Wahrheit bleibt Wahrheit, wie unangenehm sie auch klinge, und so sei es denn offen ausgesprochen, dass in keiner nennenswerthen Gallerie die moderne Kunst so schwach, so über allen Ausdruck ungenügend vertreten ist, wie im Belvedere. Wo sind hier die Werke, nach welchen man die Bestrebungen der modernen Kunst bemessen könnte? Wo ist ein Werk auch nur eines jener Meister, die in der deutschen Kunst eine neue Aera begründeten? Dass in einer deutschen Gallerie, der Cornelius, Kaulbach, Schwind und Lessing fehlen, die grossen



französischen und belgischen Künstler der Neuzeit mit noch geringerer Wahrscheinlichkeit zu finden sein werden, versteht sich von selbst. Was gäbe es demnach hier hervorzuheben und an welchen Werken könnte man die verschiedenen Kunstrichtungen unserer Zeit, die Resultate, die sie erstrebte, die Hemmnisse, die sie noch zu beseitigen hat, nachweisen? — —

---



## Privatgalerien.

---

Ausser seinem Belvedere hat Wien noch zwei Privatgalerien aufzuweisen, die an Reichthum und Grossartigkeit manche königliche übertreffen. Ich meine die Gallerien der Fürsten Liechtenstein und Eszterhazy. Vor Jahrhunderten begonnen, fortwährend durch neue Ankäufe vermehrt, als Theile des Majorats vor jeder Zersplitterung gesichert, sind sie im Laufe der Zeit zu einer Bedeutung gelangt, von der sich wol nur noch in England ähnliche Beispiele auffinden lassen. Indem die Besitzer mit dankenswerther Liberalität dem Publikum den Zutritt gestatteten, haben sie diese Gallerien gewissermassen zu öffentlichen gemacht, über deren Zusammensetzung man seine Meinung aussprechen, mit deren Vorzügen und Schwächen man die Freunde der Kunst bekannt machen darf, ohne dem Umstand, dass es sich hier um Privateigenthum handelt, allzu ängstliche Berücksichtigung zu schenken.

Beide Gallerien ergänzen einander in der erfreulichsten Weise. Wenn die des Fürsten Liechtenstein ihre Hauptstärke in den Niederländern hat, so besitzt dagegen ihre Nebenbuhlerin ausser einer überlegenen Anzahl von Bildern grosser italienischer Meister einen solchen Reichthum von Werken spanischer Kunst, wie er, Paris ausgenommen, diesseits der Pyrenäen vereint nicht wieder anzutreffen ist. —

In der Vorstadt Mariahilf, in einem Theil des fürstlichen Sommerpalastes befindet sich die Gallerie, die uns vorerst beschäftigen soll. Die Uebelstände, die jedem nur zufällig zur Aufbewahrung von Kunstwerken



benützten Bau ankleben, machen sich freilich auch hier fühlbar, indessen nicht in einer Masse, das geradezu störend wäre. Wenn ich bemerke, dass die Bilder nach Schulen geordnet sind, so gilt dies mehr von der Theorie als der Praxis. Die Gemälde werden nicht nur häufig umgehängt, sondern mitunter auch in eine Gesellschaft versetzt, in der man sie nun und nimmermehr suchen möchte. Die Brauchbarkeit des ohnehin nicht verlässlichen Katalogs wird dadurch noch mehr beeinträchtigt. Es ist aber doch immerhin ein Katalog und was ein solcher werth ist, erfährt man erst, wenn man sich, wie dies in manchen anderen Gallerien der Fall, ohne Compass, ohne Möglichkeit, einen Ueberblick zu gewinnen, herumtreiben muss. Dürftig, ungenügend ist jener Katalog allerdings, auch wird man in gar manchen Fällen wohl thun, den eigenen Augen mehr zu trauen als seinen Angaben, mindestens aber gewährt er eine Uebersicht der hier gesammelten Kunstschatze und erleichtert ihre Auffindung.

Von den zwölf Sälen des ersten Stockwerks sind vier ausschliesslich mit niederländischen Bildern geschmückt; nur ein schönes, männliches Porträt des Deutschen Johann Heinrich Roos macht hievon eine Ausnahme. Herren und Meister sind aber hier nicht wie gewöhnlich wo sie erscheinen, Rubens und van Dyck, sondern Rembrandt, der jüngere Teniers und die grossen Landschaftler A. Cuyp, Jakob Ruisdael und Hobbema. Unter den neun Gemälden, welche die Gallerie von Rubens besitzt, ist nur eines, welches dem Glanz dieses Namens entspricht. Ich meine sein herrliches Bildniss des Erzherzogs Ferdinand, I. Nr. 7. Statthalters der Niederlande, an dem das feine Verständniss der Formen, die blühende Klarheit des Fleischtöns und die ruhig vornehme Repräsentation gleich bewundernswerth sind. Neben diesem hervorragenden Werke können zwei kleinere, ziemlich flüchtig behandelte Porträts kaum in Betracht kommen. Zwei Darstellungen der heil. Familie sind nicht geeignet, seinem Kranze ein neues Blatt beizufügen. Ungleich bedeutender ist sein Mutius Scävola vor Porsenna. IV. Nr. 43. Einfach in der Composition, die nur wenige, aber trefflich charakterisirte Figuren in sich schliesst, wirkt das Bild durch die dramatische Bestimmtheit, mit der die



zu ihrem Höhepunkt gelangte Handlung ausgedrückt ist. Bei der Ausführung scheinen fremde Hände thätig gewesen zu sein; sie hat nichts von der Gluth und Pracht, die

- IV. Nr. 3. Rubens der Farbe einzuhauchen wusste. Ein paar Studien  
50. zu grösseren Gemälden sind als solche allerdings werthvoll, können aber doch nicht den Rang von Werken beanspruchen, in denen der Gedanke zu seinem vollen Ausdruck gelangt ist. Interessant ist, wie Rubens in einer  
I. Nr. 17. schönen Copie nach Raphael bei dem liebevollsten Eingehen in die idealen Motive, in der Färbung seine niederländische Eigenthümlichkeit bewahrt.

Van Dyck hat hier entschiedenes Unglück. Nicht nur, dass die ihm zugeschriebenen Werke, wenn sie überhaupt alle von ihm sind, jedenfalls zu seinen schwächeren gehören: es muss sich auch noch fügen, dass ein hier van  
III. Nr. 69. Dyck genanntes, ungemein schönes Bild nicht von ihm ist. Erwiesenermassen ist es eine Arbeit Gonzales de Cocques' (geb. 1618), der, ursprünglich ein Schüler David Ryckaerts, sich später nach van Dyck bildete. Wie Wenigen gelang es ihm, sich dessen Eleganz und harmonische Farbenstimmung anzueignen. Das in Rede stehende Bild ist vielleicht seine vollendetste Schöpfung. Es stellt eine Gesellschaft vor, die sich im Freien auf einer Terrasse mit Musik beschäftigt. Jede der geistvoll individualisirten Figuren ist ganz und gar bei der Sache, ohne dass dabei die Haltung, welche Erziehung und Gewohnheit Menschen aus den gebildeten Ständen zur zweiten Natur macht, ausser Acht gelassen wäre. Die Gruppierung ist ungezwungen und doch so wohl durchdacht, als hätte der Zufall mit künstlerischem Verstand hier gewaltet. In den nicht gerade schönen Porträtköpfen liegt ein Ausdruck von Verstand, Wohlwollen, heiterer Hingebung an die augenblickliche Beschäftigung, der für die Unregelmässigkeit oder Gewöhnlichkeit der Formen entschädigt. Mit diesen grossen Vorzügen vereinigt sich eine seltene Schönheit der Farbe und die graziöseste Behandlung des Details. Die Touche ist bei aller Feinheit breit und kräftig, ohne eine Spur von ängstlicher Gelecktheit. Zu beklagen ist, dass dieses schöne Bild in seinem oberen Theil bedeutend gelitten hat.



Wenn aber Rubens und van Dyck hier keineswegs in ihrer Grösse erscheinen, so ist Rembrandt's Theil um so glänzender; um das herrliche Werk, welches diese Gallerie von ihm besitzt, mögen selbst Amsterdam und der Haag sie beneiden. Schwerer und vielfach begründeter Tadel wurde und wird gegen dieses Bild erhoben; es ist II. Nr. 54. keine Splitterrichterei, wenn man die ganz naturalistische Auffassung, die Abwesenheit aller religiösen Empfindung, den Mangel an edlen Formen daran rügt. Diese Anklagen sind nicht zu widerlegen, eben so wenig aber der überwältigende Eindruck hinwegzuleugnen, den das Bild trotz alledem und alledem macht. Gewiss! dieser Christus ist kein leidender Gott, dieser Pilatus in Pelz und Turban einfach nur das Porträt eines Amsterdamer Juden, keine Figur mehr als das Spiegelbild einer gemeinen Wirklichkeit; wer könnte das bestreiten? Aber die malerische Zusammenstellung ist von so wunderbarer Schönheit, die Illusion geht so weit, in der Beleuchtung, die sich von der auf dem Körper des Heilands concentrirten blendenden Lichtmasse bis zu dem dämmerigen Nebelflor des Hintergrundes abstuft, ist so Ausserordentliches geleistet, dass man, statt zu tadeln, nur noch anzustaunen und zu bewundern vermag. Vielleicht hat die Malerei nie einen grösseren Triumph gefeiert als hier, wo sie allein durch ihre Zaubermacht die Seele zwingt, an den Rausch der Sinne theilzunehmen. Noch zwei andere Hauptbilder Rembrandt's hat die Gallerie aufzuweisen. Das eine stellt zwei stude-IV. Nr. 74. dirende Mönche vor, deren Zelle durch das hinter einem Vorhang befindliche Licht mit magischem Schimmer erfüllt wird; das zweite, Nr. 71 in demselben Saale, wirkt durch ein träumerisches Helldunkel von unbeschreiblicher Wärme und Klarheit. Auch drei Porträts findet man hier von ihm: sein eigenes, das einer jungen Frau, deren Lieb-II. Nr. 56. reiz mit überraschender Zartheit wiedergegeben ist, und II. Nr. 46. noch ein weibliches Porträt von minder bestechendem, aber II. Nr. 57. nicht minder gediegenem Vortrag.

Mit Ausnahme einer Kreuzigung von Lucas van Leyden, dem man, ich weiss nicht warum, in der deutschen Schule einen Platz angewiesen hat, besitzt die Gallerie keine Werke älterer niederländischer Meister. In einem etwa



- aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts herrührenden Bilde von Franz Floris zeigt sich bereits die entschiedene Nachahmung der Italiener, doch ohne den Geist, der die Formen mit idealem Leben durchdringt. Es stellt eine ruhende Diana vor, hinter ihr Nymphen, am Fussende ihres Lagers ein Neger, der ihr ein erlegtes Wild überbringt. Sonderbarerweise erscheint die keusche Göttin, die den Vorwitz des Aktäon so hart bestrafte, hier völlig unbekleidet. Nicht ohne eine gewisse conventionelle Anmuth, aber hart in den Umrissen und trocken in der Färbung, macht das Bild keinen sehr erfreulichen Eindruck.
- II. Nr. 57. Eine Allegorie von Martin de Vos, einem Schüler des Floris, ist als Composition um nichts verständlicher und erquicklicher als Darstellungen dieser Art zu sein pflegen.
- III. Nr. 55. Ansprechender ist seine Anbetung der heil. drei Könige. Von dem älteren Teniers sieht man nur zwei ziemlich lahme Versuchungen des heil. Antonius; um so Schöneres aber von seinem Sohne, dem jüngeren David Teniers.
- IV. Nr. 10. Höchst liebenswürdig ist des Letzteren Flucht nach Aegypten, die uns den Meister, der vorzugsweise lustige Zechgelage, schmauchende Bauern, musicirende Bauern zum Gegenstand seiner Darstellungen wählte, auf einem ihm so fremden Gebiete zeigt. Die Composition ist von der anmuthigsten Einfachheit und Naivetät. Engel, deren einer das Handwerksgeräth des heil. Joseph trägt, schreiten der kleinen Karavane voran; vorsorglich lenkt der Heilige das Thier, auf dem die Jungfrau, das Kind auf dem Schosse, reitet. Oben in den Wolken schweben Engel, die dem göttlichen Kinde das Sinnbild seines irdischen Berufes, das Kreuz, entgegen halten. In der thauigen Landschaft erhebt sich eine Statue des Apollo, am Wege liegen zwei arme Opfer der zu wahnsinniger Grausamkeit gesteigerten Furcht des Herodes. Kein Zug, der den Vorgang zu verlebendigen und zu charakterisiren im Stande wäre, ist vergessen, und mit einer Fülle von Geist vereint sich eine kindliche Frömmigkeit der Empfindung. Selbst die Farbe hat hier, ausser dem Reiz, den Teniers ihr immer einzuhauchen weiss, etwas eigenthümlich Keusches und Seelenvolles. — In seiner gewohnten Weise, und in dieser ein unübertroffenes Meisterwerk,
- IV. Nr. 19. 42.
- III. Nr. 25.



ist sein Dorfarzt. Hier zeigt es sich recht, dass man voll- IV. Nr. 70. kommen naturwahr sein kann, ohne in's Gemeine zu verfallen, denn nicht in den Erscheinungen selbst, nur in der Auffassung derselben liegt die Gemeinheit. Der Gegenstand, den das Bild behandelt, könnte leicht abstossend wirken, aber der Kranke scheint so zuversichtlich auf baldige Genesung zu hoffen, der Dorfbarbier zeigt sich bei seiner Dienstleistung so gewissenhaft ernst beflissen, die übrigen Personen schenken dem Vorgang eine so theilnahmsvolle Aufmerksamkeit, dass man darüber die offene Wunde, den chirurgischen Apparat, mit einem Worte Alles, was stören könnte, vergisst. Zudem verleiht die ausserordentliche Vollendung des Beiwerks dem Bilde einen grossen Reiz. — Noch eines Bildes von Teniers habe ich zu erwähnen, aber werden zarte Ohren nicht vor dem Namen desselben erschrecken? Es ist — ich bitte tausendmal um Entschuldigung! — es ist ein Schweinestall. Al- IV. Nr. 39. lerdings ist es ein wunderlicher Einfall, dergleichen zu malen, aber wie ist es gemalt! Jedes der Thiere eine in sich abgeschlossene Individualität! Ganz ergetzlich ist, wie sich in Bewegung und Gruppierung dieser unfläthigen Gesellschaft noch immer ein gewisses Liniengefühl ausspricht. Und diese Farbe, diese Beleuchtung! Die Sonne selbst, keine gemalte, scheint in diesen Schweinestall hinein. — Ein, übrigens vortreffliches Bild, die sieben Werke der Barm- IV. Nr. 41. herzigkeit, wird hier dem Teniers zugeschrieben. Nach dem dunkleren, bräunlichen Ton und der grösseren Transparenz der Farbe zu schliessen, möchte ich es für das Werk eines holländischen Malers halten.

Neben Teniers, wenn er so glänzend wie hier auftritt, macht Adrian van Ostade, trotz seiner ungeheuren Technik, doch nur den Eindruck eines sehr grossen Talentes. Die Lust am Gemeinen tritt bei ihm in den Vordergrund. Sie äussert sich nicht nur in den Vorwürfen, die er wählt, sondern weit mehr noch in seiner Art sie zu behandeln, in den oft scheusslichen Formen seiner kurzen, breiten Figuren mit den karikirten Gesichtern, den Guckennasen und der bestialischen Kinnbildung. Eines seiner I. Nr. 28. Bilder entzieht sich durch die Ekelhaftigkeit des dargestellten Vorgangs jeder Beschreibung. Gemalt ist es aller-



dings mit der grössten Vollendung; das darüber gebreitete Helldunkel ist von staunenswerther Kraft und Klarheit. Seine ausserordentliche malerische Begabung macht sich auch in seinen übrigen Bildern geltend. Höchst meisterlich ist namentlich ein eben eine Feder schneidender Mann, der, ganz und gar bei der Sache, vor gespannter Aufmerksamkeit den Athem anzuhalten scheint. Isaac van Os-

II. Nr. 13. tade kommt in seinen zechenden Bauern dem warmen Goldton seines berühmten Bruders sehr nahe.

Hier begegnen wir auch einem in seiner Sphäre ausgezeichneten Maler, der im Belvedere fehlt: Adrian Brouwer (1608—1641). Ein Schüler des Franz Hals lernte er von diesem nebst dem Malen auch das Trinken und bereitete sich durch eine liederliche Lebensweise ein frühes Ende. Er malte nur Scenen aus dem niedrigsten Volksleben, Trinkgelage, Prügeleien u. dgl., aber das Talent, das er in solchen Darstellungen bewies, war gross genug, um selbst Rubens die lebhafteste Theilnahme einzuflössen. Die Bilder, welche die Gallerie von ihm besitzt, zeichnen sich durch Lebendigkeit der Auffassung, geistvolle Charakteristik und tiefen Schmelz der Färbung aus.

Zu den Zierden dieser Abtheilung gehören zwei Bilder II. Nr. 12. Jan Steen's. Das eine ist gleichsam eine Illustration von Béranger's tiefphilosophischem Refrain:

„*Vivent les gueux!*  
*Ce sont des gens heureux!*  
*Vivent les gueux!*“

Der Anzug des in einer ärmlichen Stube vor einem höchst frugalen Mahle sitzenden Mannes besteht aus Lumpen und Flickern, seine ganze Umgebung verräth Mangel und Noth, aber die Sorge hat keine Macht über ihn, sie kann ihm nichts anhaben, und mit souveränem Selbstgefühl blickt er, ein Diogenes in seiner Tonne, dem Beschauer in's Auge. Je länger man das Bild betrachtet, um so tiefer fühlt man sich von dem Hauch einer genialen Kraft berührt. Noch wichtiger ist das zweite Bild, eine Bauernbelustigung, in der sich Steen's reiche Erfindungsgabe glänzend bethätigt. Die Composition enthält eine Fülle geistvoll benützter Motive, von denen jedes einzelne schon ein ansprechendes Bild gäbe. Mit frischem Humor und grosser

IV. Nr. 61.



künstlerischer Einsicht verflochten, bilden sie ein Ganzes von der siegreichsten Wirkung. Eines macht sich besonders hübsch und lustig: die zur näheren Besichtigung auf den Tisch gestellten jungen Katzen, nach denen die von einer Frau auf dem Schooss festgehaltene Katzenmutter ängstlich verlangt. Auch noch andere Thiere sind angebracht und so trefflich gelungen, als hätte der Künstler nie Anderes gemalt.

Eines von J a c. J o r d a e n s' Bildern gehört gleichfalls IV. Nr. 22. dem Genre an; es ist eine seiner häufig wiederholten Darstellungen des Bauers, der nach Belieben kalt und warm bläst. Auffassung und Charakteristik sind voll derben Humors, die Ausführung sehr kräftig. Wie wenig er berufen war, mythologische Gegenstände zu behandeln, zeigt sein Meleager und Atalante. III. Nr. 56.

Zwei schöne Bilder von David Ryckaert seien der Aufmerksamkeit der Besucher empfohlen. Höchst ausgezeichnet durch lebendige Auffassung, Naturwahrheit und treffliche Behandlung ist namentlich der singende Mann. IV. Nr. 75. Eine mit liebenswürdigem Humor componirte ländliche Fest- IV. Nr. 12. tafel von Jan Miense Molenaer (1625—1660) gibt einen sehr günstigen Begriff von diesem Maler, der, ohne sich einer bestimmten Schule anzuschliessen, hauptsächlich die Natur und seine eigene Empfindung zu Rathe zog.

Als Schüler oder Nachahmer Adrian von Ostade's sind Cornelius Dusart, A. Both, Hendrik, Rokes, Zorg genannt und Egbert van der Poel anzuführen. Von dem Erstgenannten sieht man hier ein mittelmässiges Bild, roth im Fleisch- VI. Nr. 16. ton, schwer in den Schatten und von greller Absichtlichkeit des Ausdrucks. Andreas Both verwendet viel Fleiss IV. Nr. 6. und Geschicklichkeit darauf, Ekel zu erregen und erreicht glücklich diesen Zweck. Die beiden Andern überschreiten in ihren hier befindlichen Bildern den Kreis der Genre-malerei.

Wenn man unter den holländischen Feinmalern zwei Grössen des Faches, Terburg und Franz Mieris vermisst, so bieten zwei vollendete Arbeiten von Gerhard Dow und ein allerliebstes Bild von Gabriel Metzu dafür Ersatz. Von Dow's zwei Darstellungen des heil. Antonius ist namentlich die eine ein Rembrandt *en miniature*. Wei- II. Nr. 47.



- ter kann die Feinheit des Naturgefühls, die Magie der Beleuchtung, die Präcision des Blickes und der Hand nicht gehen. In seiner Art ist das Bild ein Wunderwerk. Metzu's
- II. Nr. 7. Bild stellt eine Brautwerbung vor. Ein Herr kniet vor einer in einen Lehnstuhl sitzenden Dame und bietet ihr einen Ring dar; daneben steht ein Page, einen Becher mit Wein füllend, im Hintergrunde rechts eine Zofe. Von erheiternder Wirkung ist die gemessene Haltung der beiden Hauptfiguren, die sich selbst in diesem verhängnissvollen Moment nicht verleugnet. Ihr holländisches Blut bewahrt sie vor jedem heftigen Gefühlsausbruch. Die Malerei ist von seltener Schönheit, die Färbung mit der grössten Feinheit abgewogen, die Individualisirung der Personen meisterhaft. Noch andere Feinmaler sind Caspar Netscher, von
- XIV. Nr. 7. dem man hier das reizende Porträt einer Geliebten Carls II. von England sieht (ein zweites ihm zugeschriebenes ist sicher unächt), Adrian van der Werff, sein Bruder Peter und Hermann van der Myn (geb. 1684). Adrian van der Werff erscheint hier mit einem guten weiblichen
- VI. Nr. 3. Bildniss, einer sehr geleckten Susanna mit den Alten und
- II. Nr. 48. einem vortrefflichen, ungewöhnlich breit und kräftig gemalten Porträt des Malers Denner. Einer ihm zugeschriebenen Grablegung Christi erwähne ich nicht, weil sie nur eine Copie, und zwar eine sehr mittelmässige, des in der Liechtenstein'schen Gallerie befindlichen, bekannten Bildes ist. Der Verfall der Schule, die geistlose Manierirtheit, zu welcher das Bestreben, um jeden Preis zierlich, gefällig, reizend zu erscheinen, endlich führte, tritt uns in Peter van
- II. Nr. 37. der Werff's büssenden Magdalena und in Hermann van
- III. Nr. 45. der Myn's Hagar in der Wüste deutlichst entgegen. Das letztere Bild ist von unglaublicher Verkehrtheit. Von Prachtgewändern umflossen, in kokett schmachtender Stellung sitzt die arme verstossene Magd in der Wüste, die ihrerseits ihrem Charakter eben so wenig treu bleibt, sondern einen wahren Luxus an Vegetation entfaltet. Die ganze Handlung ist dem Künstler nur ein Vorwand, Stoffe und Blumen zu malen. Man merkt es übrigens nicht blos der zierlichen, obschon etwas bunten Ausführung der letzteren an, dass van der Myn vornehmlich ein geschick-



ter Blumenmaler war; seine Art das Fleisch zu behandeln, bekundet es eben so deutlich.

Jean le Duc, Snayers, Palamedes Stevens und van der Meulen haben Darstellungen aus dem kriegerischen Leben geliefert; ich lasse sie unbesprochen, weil sie, wenn auch ihren Ursprung nicht verleugnend, nichtsdestoweniger hinter den Werken, welche andere Gallerien Wiens von diesen Künstlern aufzuweisen haben, zurückstehen. Hingegen wäre es Unrecht ein Bild Peter van Laer's III. Nr. 53. (Bamboccio) zu übergehen, das in seiner kecken Manier, mit grosser Kenntniss des Effectes gemalt, in seinen lebendig charakterisirten Figuren so recht ein Stück südlichen Volkslebens bringt.

Unter den Künstlern, welche ihren Ruhm zumeist ihren Leistungen im Porträt verdanken, steht Franz Hals (1584—1666) mit in der ersten Reihe. Der ältere Carl van Mander soll sein Lehrer gewesen sein, gewiss aber hat Rubens den entscheidendsten Einfluss auf ihn ausgeübt. Sein hier befindliches weibliches Porträt verräth ein gründ- I. Nr. 5. liches Studium dieses Meisters. Weit alterthümlicher erscheint sein Zeitgenosse J. G. Cuyp in seinen zwei Por- III. Nr. 48. träts, die nicht frei von einer gewissen Trockenheit sind. 50. Sehr vorzügliche Arbeiten in diesem Fache besitzt die Gallerie von J. M. Mierevelt (1567—1651), dessen Familienporträt besonders hervorzuheben ist, von Franz III. Nr. 9. Pourbus, Bartholomäus van der Helst und Ferdinand Bol. Der Letztere ahmt hier Rembrandt's, sei- II. Nr. 45. nes Lehrers, klaren Goldton glücklich nach. Bemerkenswerth ist ferner ein männliches Porträt von Aart de Gel- IV. Nr. 77. der (1645—1721) durch edle Auffassung und tiefe Gluth der Farbe. — Ein männliches und ein weibliches Porträt von Philippe de Champagne geben in ihrer edlen Wahrheit und meisterhaften Durchbildung das Mass der Bedeutung dieses Künstlers.

Die Thiermalerei, dieser mit Vorliebe gepflegte Zweig niederländischer Kunst, ist zwar nicht durch zahlreiche, wol aber durch ausgezeichnete Werke vertreten. Zwei prachtvolle Bilder von F. Snijders sind des grossen II. Nr. 21. Thiermalers würdig, dessen dramatische Compositions- 23. gabe, stürmische Leidenschaft und Macht im Erfassen der augen-



- blicklichen Bewegung vielfach an Rubens erinnern. Wie bei diesem ist bei Snyders Alles Leben, That, höchste Spannung aller Kräfte. — Melchior Hondekoeter entfaltet in zwei sehr schönen Geflügelbildern den ganzen Farbenreichthum seiner Palette und weiss trotz allen bunten Schillers dennoch harmonisch zu bleiben. J o h a n n W e e n i x'
- II. Nr. 22. 55. Knabe mit einer wilden Gans sollte lieber heissen „wilde Gans mit einem Knaben“, denn unstreitig ist sie die Hauptperson und in der That eine meisterliche Leistung. — Nicht mit diesen Grössen des Faches, doch nach ihnen verdient Carl Ruthard, ein Deutscher (zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts), genannt zu werden. Von den zwei Bildern, welche die Gallerie von ihm besitzt, ist das eine zur Zeit, da ich schreibe, nicht sichtbar (wie leider so manches andere), doch reicht das zweite,
- I. Nr. 24. ein Kampf zwischen Bären und Wölfen, hin, uns Achtung vor dem Künstler einzuflössen. Der Grimm der kämpfenden, der Schmerz der verwundeten Thiere sind mit ungewöhnlicher Kraft wiedergegeben. Nur die etwas schwere Färbung, namentlich des Hintergrundes, thut der Wirkung einigen Eintrag.
- IV. Nr. 15.

- In der Darstellung zahmer Vierfüssler wird P a u l Potter (1625—1654) von keinem anderen Maler erreicht. Ohne andere Unterweisung, als die ihm sein Vater, ein nicht eben bedeutender Künstler, gewähren konnte, ging er im Grunde nur bei seinem eigenen Genie in die Lehre. Seine Entwicklung war so unbegreiflich rasch, dass er im Alter von fünfzehn Jahren bereits Vollendetes leistete und trotz seines frühen Todes — er starb im dreissigsten Jahre — den Rang eines der grössten Thiermalers einnimmt, die je gelebt haben. Zwei seiner Meister-
- II. Nr. 9. werke befinden sich hier: Kühe in einer Landschaft, von lebendigster Auffassung und so kräftiger Modellirung, dass die Formen geradezu plastisch hervortreten. Farbe und Beleuchtung sind von unübertrefflicher Wahrheit. Ein
- IV. Nr. 47. zweites, etwas grösseres Bild mit ruhenden Schafen und Ziegen im Vordergrund, ist insoferne noch bedeutender, als die reichere Landschaft uns den Künstler auch von dieser Seite kennen lehrt. — Der Bedeutung Paul Potter's in seiner Sphäre nähert sich Philipp Wouverman in der



seinen. Gewiss war er ein leidenschaftlicher Reiter und Pferdeliebhaber, er kennt die Physiognomien und die charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieser edlen Thiere wie kein Zweiter. Bald zeigt er sie uns im fröhlichen Jagdzug mit stolzem Bewusstsein elegante Cavaliere und III. Nr. 49. schöne Damen tragend, bald bei der Tränke, bald werden III. Nr. 52. sie von einem Rosskamm Käufern vorgeritten, kurz, keinen Moment in dem Leben seiner Lieblinge lässt er sich entgehen. Unter seinen hier befindlichen Bildern ist Nr. 49 im dritten Saal wol das wichtigste und vollendetste, höchst geistvoll componirt, trefflich bewegt, wunderbar klar und leuchtend in der Farbe. Von Jan Breughel (Sammetbreughel) sieht man ein Paradies und einen Einzug Noah's III. Nr. 16. in die Arche. Von einem biblischen Charakter ist hier 24. selbstverständlich nicht die Rede; es ist dem Künstler nur um die Darstellung aller erdenklichen Thierarten zu thun. Seine Farbe ist sehr klar, wenn auch nicht frei von Buntheit, die Zeichnung trefflich, der Fleiss der Ausführung staunenswerth.

Von den grossen niederländischen Landschaftern fehlt der Gallerie keiner. Bei der Aufzählung ihrer Schätze stehen die Arbeiten von Jacob Ruysdael, Albert Cuyp, Hobbema und J. Both mit in der vordersten Reihe. Wenn bei Ruysdael vornehmlich die Macht der Stimmung, sein tiefes, weihevollcs Verständniss der Natur und ihres grossartigen Ernstes, dem gegenüber alles menschliche Treiben nur Spiel und Tand scheint, zur Bewunderung hinreisst, so übt A. Cuyp dagegen durch die Schlichtheit seiner Empfindung, dem Genüge, das er in der Darstellung traulich begrenzter Zustände findet und seinem ausserordentlichen Verständniss der Lichtwirkung einen eigenthümlichen Zauber aus. — Unter den Bildern, welche die Gallerie von J. Ruysdael besitzt, ist eines für ihn besonders charakteristisch, eine Waldgegend mit Sumpfvögeln, worin die Stille und Einsamkeit der sich selbst überlassenen Natur herrlich wiedergegeben ist. Minder poetisch, aber wahr und lebensfrisch, dass es eine Freude ist, erscheint A. Cuyp in seinen Bildern. Das eine, Nr. 1 im ersten Saal, ist im Grunde ein Familienporträt in landschaftlicher Umgebung; aber mit welcher sichtlichen Vor-



- liebe ist diese behandelt! wie schön in den Linien, wie duftig im Nebelflor, der die Ferne verhüllt! Bezeichnen-
- III. Nr. 71. der für ihn sind jedoch zwei kleinere Arbeiten, die  
72. gleichsam in einem Meer von Licht schwimmen, von dem sich die Staffage in kräftiger Körperlichkeit abhebt. —
- II. Nr. 27. Hobbema's Hirschjagd zaubert die ganze Schönheit und Majestät des Waldes vor unser Auge. Die Virtuosität der Ausführung ist unvergleichlich, jedem Baum seine Physiognomie gewahrt. — In einer anderen Sphäre bewegt sich
- I. Nr. 9. Jan Both, dessen Landschaft den Schmelz und Glanz südlicher Natur in edel geschwungenen Linien und goldigen Lufttinten wiedergibt. — An diese Meister der Landschaft reiht sich eine Schaar von Künstlern, die grösstentheils von ihnen Anregung und Richtung empfangen und deren vielfach treffliche Werke eben nur hinter dem Volendetsten zurückstehen müssen. Künstler dieses zweiten, aber noch immer hohen Ranges sind: Everdingen, Nic. van Berghem, R. Vries, Fr. Moucheron, Verboom (von diesem ist eine schöne Waldlandschaft im ersten Saal Nr. 20) und noch manche Andere. Der Raum gestattet mir kein näheres Eingehen auf ihre Werke.

Nur wenige, aber treffliche Marinen von L. Backhuysen, Bonaventura Peters und Simon de Vlieger halten den Ruhm der holländischen Marinemalerei glänzend aufrecht. Vlieger's erwähnend, will ich nicht unterlassen, auch auf seine hier befindliche, schöne kleine Landschaft hinzuweisen, die ihm, der gewöhnlich nur Seestücke malt, so reizend gelang.

Einige Architekturbilder von Heinrich Steenwyck und Peter Neeffs beschliessen den Kreis der niederländischen Bilder. Des Erstgenannten Befreiung des heil. Petrus aus dem Gefängniss wirkt durch meisterhafte Linienperspective eben so sehr wie durch einen gewaltigen, kunstvoll abgetönten Lichteffect.

---

### Französische Schule.

Den Schmuck dieser Abtheilung bilden die Landschaften Claude Lorrains, die ich weiter unten besprechen



werde; im Uebrigen ist sie, nebst der der deutschen, die schwächere Seite der Gallerie. Die berühmtesten Künstler der Schule, Nicolaus Poussin, Lesueur, Lebrun, fehlen zwar nicht, aber sie halten sich hier nicht auf der Höhe ihres Ruhmes. Es liegt eine weite Kluft zwischen Poussins im Belvedere befindlichem Meisterwerk: Titus in Jerusalem, und den Bildern, die man hier von ihm sieht. In ihrer Composition macht sich der berechnende Verstand zu ausschliesslich geltend, der Ausführung fehlt der malerische Reiz, den Figuren die sinnliche Belebung durch Farbe und Lichtwirkung. Nur eine edel gedachte Heim- V. Nr. 17. suchung Mariä zeugt von wärmerer Empfindung; die übrigen haben etwas Starres, Statuarisches, dem Leben Entfremdetes. In ihnen liegen bereits alle Keime jener antikisirenden Richtung, die, ein Jahrhundert später, nach vielen Zwischenfällen, durch J. L. David zum Sieg gelangen wollte, um dann wieder dem resolutesten Naturalismus zu weichen. Sie selbst war eine Reaction gegen das eklektische Princip, das zu Poussin's Zeit die französische Schule beherrschte und als dessen Hauptvertreter Simon Vouet (1582—1641) betrachtet werden muss. Es ist bezeichnend für die damaligen Kunstzustände Frankreichs, dass dieser Maler für eine Grösse ersten Ranges gelten konnte. Das Bild, das die Gallerie von ihm aufzuweisen V. Nr. 19. hat, ist übrigens eines seiner besseren. Statt wie gewöhnlich Caravaggio, ahmt er hier die Bolognesen nach und befleisst sich nach ihrem Beispiel einer strengeren Zeichnung, einer naturgemässeren Vertheilung des Lichtes. Eine tiefere, geistige Bedeutung, Wahrheit und Poesie darf man bei ihm nicht suchen. Die Kränze, die seine Zeit ihm flocht, sind längst verwelkt; der einzige Ruhm, der ihm der Nachwelt gegenüber bleibt, ist, der Lehrer Mignard's, Lesueur's, Valentin's und Lebrun's gewesen zu sein. Selbst diese Lehrerschaft ist nur bedingt zu verstehen. Mignard ging nicht nur früh nach Italien: sein Heil lag grösstentheils darin, dass er sich vorwiegend dem Porträt zuwandte. Durch diese Beschäftigung zu beständiger Beobachtung der Natur genöthigt, blieb er vor den manieristischen Ausschreitungen der Schule geschützt. In diesem Fache hat er Ausgezeichnetes geleistet. Idealen Aufgaben hingegen



- zeigt er sich selten gewachsen; hier wird der Mangel an Phantasie, an innerer Gehobenheit fühlbar und meistens ist es nur die geschickte Mache, die unser Interesse in Anspruch nimmt. Einen Beweis dafür liefert seine hier befindliche Muse Clio. — Eustache Lesueur (1617—1655), sein etwas jüngerer Schulgenosse, hat zwar Frankreich nie verlassen, aber auch dort Mittel und Wege zu einer von Vouet ganz unabhängigen Entwicklung gefunden. Er bildete sich hauptsächlich nach den in Paris befindlichen Bildern älterer italienischer Meister und den Zeichnungen nach der Antike, die der ihm befreundete Nicolaus Poussin ihm aus Rom zuschickte. Trotz seiner unleugbaren Schwäche im Colorit ist er einer der edelsten und liebenswürdigsten französischen Künstler, dem an Tiefe und Reinheit der religiösen Empfindung kein Anderer gleichkommt. Die Darstellung, die man hier von ihm sieht, eine auf Wolken ruhende weibliche Figur, steht im Widerspruch mit dem fast asketischen Zug seines Wesens und ist, weil nicht aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangen, auch eben nicht bedeutend. Keinem Maler liegt ein ähnlicher Vorwurf ferner als ihm: seine charakteristischen Gaben kann er dabei nicht verwerthen, und jene, die der Gegenstand erfordert, volles frisches Gefühl des Daseins, unbefangene Freude an der Schönheit der Erscheinung als solche, besitzt er nicht. — Valentin blieb seinem Lehrer insoferne treuer, als er sich, gleich diesem, während seines Aufenthaltes in Italien, wo er jung starb, Caravaggio zum Vorbild wählte, aber er that es in viel exclusiverer Weise und streifte mit dem Eifer eines Neophyten die Beschränkung und Mässigung ab, die Vouet doch immer für rathsam erachtete. Sein hier befindliches Bild, eine Mahlzeit vorstellend, zeigt ihn als Naturalisten vom reinsten Wasser und zugleich als sehr bedeutendes Talent. Der Ausdruck der Köpfe ist ungemein lebendig, die Färbung von intensiver Kraft. — Einen grösseren Einfluss auf die französische Kunst als die eben Genannten, übte jedoch ein anderer Schüler Vouet's, Charles Lebrun (1619—1690) aus, den die Natur ganz eigens zu Ludwig XIV. Hofmaler geschaffen zu haben scheint. In merkwürdiger Weise entsprach sein künstlerisches Naturell



dem Charakter der Regierung, die ihn mit Vorliebe beschäftigte. In Beiden vertritt prunkhafte Vornehmheit die Stelle wahrer Grösse, verschwenderische äussere Fülle muss den Mangel an starker Innerlichkeit verdecken. Für eine Weile gelang dies dem König wie dem Künstler; mit scheinbar berechtigtem Stolz mochte der eine auf seine Siege, der andere auf seine Bilder hinweisen. Schliesslich aber stellte sich die Wahrheit heraus: jene vielgefeierten Siege hatten Frankreich an den Rand des Verderbens geführt, diese vielgepriesenen Bilder die theatralische Pomphaftigkeit eingebürgert, die jede gesunde Entwicklung der französischen Kunst auf lange hinausschob. Nichtsdestoweniger war Lebrun ein grosses Talent; wie hätte er auch sonst einen so mächtigen Einfluss auf seine Zeit ausüben können? Er besitzt eine reiche, wenn auch nicht schwungvolle Erfindungsgabe, eine seltene Leichtigkeit der Darstellung, eine vornehme Anmuth bestechender Art und ein so schönes Colorit wie nur sehr wenige seiner Landsleute. Diese Eigenschaften sind es, die zweien seiner hier befindlichen Bilder, die Kriegserklärung an Holland und der V. Nr. 44. endliche Friedensschluss, Werth verleihen. Die vielen allegorischen Zuthaten, die uns mindestens überflüssig scheinen, muss man dem herrschenden Zeitgeschmack zu Gute halten; man kann es um so leichter, als die Klarheit und Verständlichkeit der sehr tüchtigen Composition durch sie nicht beeinträchtigt wird. Die Figuren sind lebendig und gut bewegt, einzelne von wahrhaft aristokratischer Würde und Grazie. Minder bedeutend ist eine Apotheose seines V. Nr. 21. königlichen Gönners. Ein Christus am Kreuz ermangelt V. Nr. 29. allerdings der tieferen religiösen Empfindung, zeigt aber, besonders in seiner unheimlichen Beleuchtung, wie trefflich der Künstler sich auf die äussere Wirkung versteht. Zudem gibt ihm die durch Schreck und Entsetzen veranlasste heftige Bewegung der Figuren Gelegenheit, seine Tüchtigkeit als Zeichner zu bewähren.

Die Nachfolger Lebruns, Laurent de Lahire, Peyron u. a. m., entwickeln so geringe Eigenthümlichkeit, dass eine detaillirte Anführung ihrer Werke mir nicht geboten scheint. Mit mehr oder weniger Geschick halten sie sich an ihr Vorbild, jeder Hauch geistiger Selbststän-



digkeit scheint von ihnen gewichen, sie sind einfach langweilig und gerne flüchtet man von ihnen weg zu zwei V. Nr. 31. brillant gemalten Schlachtgemälden Jaques Courtois' 32. (Bourguignon), deren feurige Lebendigkeit man jener würdevollen Gespreiztheit gegenüber doppelt zu schätzen weiss.

Von späteren Künstlern ist der treffliche Porträtmaler V. Nr. 3. Rigaud hervorzuheben. Ein Selbstporträt, charakteristisch in der Auffassung und von energischer Färbung, und VI. Nr. 20. ein schönes Bildniss des Cardinals Fleury sind höchst verdienstlich, das letztere besonders ansprechend durch den Ausdruck geistiger Bedeutung und milden Wohlwollens in VI. Nr. 19. den feinen, ächt französischen Zügen. — Ein Porträt der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orleans dürfte wol nur eine Copie sein, jedenfalls steht es an Schärfe der Charakteristik und Virtuosität des Vortrags hinter den beiden anderen bedeutend zurück. — Von J. B. Greuze V. Nr. 4. (1726—1805) sieht man zwei Bilder. Das eine, hübsch erfunden und gruppiert, ist in der Farbe etwas trocken, IV. Nr. 33. das zweite wärmer im Ton und im Ausdruck von jenem zarten, sentimentalén Reiz, den der Künstler in seinen Frauenköpfen zu legen wusste.

Interessant ist ein Bild Carle Vernet's, des berühmten Pferdemaalers, das den Herzog Philipp von Orleans, den späteren Philippe Egalité, auf der Jagd vorstellt; schon als Sittenbild interessant, weil es, wahrscheinlich in den achtziger Jahren gemalt, die damals in den höchsten Ständen Frankreichs herrschende Anglomanie bekundet. Der Herzog, wie die Herren seines Gefolges, tragen den rothen Rock des fox-hunter und seltsam nimmt sich darauf der mächtige Ordensstern auf der Brust des Prinzen aus. Mit eigenthümlichen Empfindungen betrachtet man den Mann, der, dem Thron so nahe, Alles was in seiner Macht stand that, um ihn zu stürzen; man sinnt darüber nach, wie viel Mühe, Fleiss und Energie er daran wandte, das Beil zu schleifen, unter dem sein Haupt fallen sollte.

Ein Studienkopf von J. L. David verdient schon dieses berühmten Namens wegen Aufmerksamkeit und Beachtung. Streng in der Zeichnung, von ernster Vertiefung des Ausdrucks, hat das Bild überdies den Vorzug einer bei David nicht eben häufigen Wärme des Tons.



Wir sind nun zu den Landschaften gelangt, oder vielmehr zu Claude Lorrain, denn kein anderer französischer Landschaftsmaler kann sich ihm gegenüber behaupten. Meiner Ansicht nach tragen nicht alle Bilder, die hier mit seinem Namen bezeichnet sind, diesen mit Fug und Recht; einige sind aber unzweifelhaft ächt, ihre leuchtende Schönheit verbürgt ihren Ursprung. Solcher Art sind eine kleine, vom Abendlicht umflossene Landschaft mit einem Flusse und eine Brücke darüber, V. Nr. 12. eine grössere Abendlandschaft und ein Seehafen bei Sonnenaufgang mit antiken Ruinen im Vordergrund. Oft habe ich mich um das Geheimniss von Claude Lorrain's zauberischer Macht befragt; ich glaube, sie liegt darin, dass er sich weit mehr an unser Ahnungs- als an unser Erinnerungsvermögen wendet. Dieses ist begrenzt, jenem steht die Unermesslichkeit offen, die wahre Heimath der Seele. Wer sie uns erschliesst, dem folgen wir willig und glauben an die höhere, ewige Wahrheit dessen, was wir auf Erden niemals sahen. Ein solcher Magier ist Claude Lorrain, im Flug entführt er uns hoch über jede irdische Schranke und Trübung. Alles Dunkle und Feindliche, aller Kampf ist aus der Natur, die er darstellt, ausgeschieden; eine selige Ruhe, eine stille Sabbathfeier ist darüber gebreitet, die der wunderbare Glanz seines Lichtes noch erhöht, noch festlicher macht. Die Perle unter seinen hier vereinigten Bildern scheint mir Nr. 42, eine Composition, in der die Majestät des Meeres, die Trümmer gesunkener Grösse, der heitere Sonnenglanz sich zu einem tief poetischen Ganzen verbinden. — Strenger und ernster, aber von edler Führung der Linien und grossartigem Charakter ist eine Landschaft Gaspard Poussin's; leider hat sie, wie seine meisten Bilder, stark nachgedunkelt. — Erwähnenswerth ist ferner eine Marine bei Morgenbeleuchtung von A. Manglard, V. Nr. 45. eine schöne, stimmungsvolle Landschaft von Joseph Ver- V. Nr. 5. net (1714—1789), dem Haupte dieser in der französischen Kunst so wichtigen Künstlerfamilie, und ein treffliches kleines Bild von Hubert Robert (1733—1808). Noch andere Landschaften von de Marnes, Façin, Gourtes sind nicht wichtig genug, um lange dabei zu verweilen.



### Spanische Schule.

Später als in Italien und dem germanischen Norden entwickelte sich die Kunst in Spanien. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erstehen namhafte Künstler wie Antonio Rincon (1446—1500), der Hofmaler Ferdinand's und Isabella's, und Juan de Spaña, die beide durch längeren Aufenthalt in Italien sich die dortige Kunstweise zu eigen machten. Eben dahin wandte sich die Mehrzahl ihrer Nachfolger und selbst bei den Künstlern, die Spanien nie verliessen, sind dennoch italienische Einflüsse nachzuweisen. Indessen waren es zumeist nur die reineren Formen und die Geheimnisse der Technik, die sie der fremden Kunst ablauschten; Gedanke und Empfindung blieben durchaus national. Ein Realismus, der in dem ernstesten, wahrheitsliebenden Sinn des spanischen Volkes seine Wurzel hat, unterscheidet sie von den Italienern. Kein abstracter Schönheitsbegriff schwebt ihnen vor, in der Anordnung folgen sie statt bestimmten Stylgesetzen dem Impuls ihrer feurigen Phantasie, ihre Motive sind fast durchgängig der sie umgebenden Wirklichkeit entnommen. In Bezug auf diesen letzteren Punct stehen sie im entschiedenen Nachtheil gegen die Italiener, denn mag die spanische Nationalphysiognomie auch reiz- und ausdrucksvoll sein, so fehlt den Zügen doch jene classische Reinheit, jene Grossartigkeit, die uns an den Werken der Antike entzücken und die sich in verschiedenen Theilen Italiens, vor Allem in der Bevölkerung Rom's bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Sind aber die Formen, welche den spanischen Künstlern zu Gebote standen nicht ideal, so ist es ihr Ausdruck um so mehr. Nirgends tritt die religiöse Empfindung mit solcher Inbrunst, solcher Alles besiegenden Kraft auf, die tiefe Herzensgluth einer der stärksten Leidenschaften fähigen Nation concentrirt sich hier in der Begeisterung für das Göttliche. Für jede Stufe derselben, von der still in sich versunkenen Andacht bis zum Taumel mystischer Verzückerung, finden die Künstler den wahrsten, ergreifendsten Ausdruck. Sicher trug dieser vorherrschend religiöse Zug wesentlich dazu bei, die spanischen Künstler vor der flachen Nachahmungssucht zu schützen, an der die kurz



vorher so blühende Kunst anderer Länder traurig hinsiechte. Sie waren nicht blos darauf bedacht schöne Bilder zu malen, die Verherrlichung dessen, was ihnen als das Höchste galt, war ihr Hauptzweck, aller Rest nur Mittel ihn zu erreichen. Im innersten Wesen verschieden ist diese spanische Frömmigkeit von der sanften, schwärmerischen eines Francia, Perugino: es ist die Frömmigkeit eines Volkes, das für seinen Glauben jahrhundertlang in Waffen stand, dem Religion und Nationalität Eines geworden sind. Sie hat einen dunkleren Hintergrund, einen leidenschaftlicheren Schwung, einen heroischeren Charakter. — —

Diesem religiösen Grundzug gemäss, der die Gemüther und durch sie die Verhältnisse beherrschte, beschäftigte sich die spanische Kunst bis zu Ende des 16. Jahrhunderts ausschliesslich mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Erst der mächtige Einfluss, den Rubens und die Werke van Dyck's auf sie ausübten, erweiterte den engen Kreis. Diesen Einfluss hatte, abgesehen von dem durch ihn bewirkten ungeheueren Fortschritt in der Technik, noch den grossen Vorthail, der spanischen Kunst, die ohne ihn vielleicht in mönchischer Befangenheit verkümmert wäre, neue Lebensquellen zuzuführen. Man begann auch die profane Historienmalerei und das Genre zu berücksichtigen, es entstanden Werke wie Velasquez *cuadro de las lanzas*, sein *Bacco finto* und Murillo's köstliche Strassenbilder. Die religiöse Malerei blieb aber doch immer die Hauptsache, und die Unzahl reicher Kirchen und Klöster sorgte dafür, dass es den Künstlern an Beschäftigung daran nicht fehlte.

In verschiedenen Städten der pyrenäischen Halbinsel bildeten sich Schulen, von denen wol jede ihre Eigenthümlichkeit hatte, ohne dass jedoch zwischen ihnen eine so tiefgehende Verschiedenheit bestand, wie z. B. zwischen der venetianischen und umbrischen, den Bolognesen und Neapolitanern. Solche Schulen blühten zu Sevilla, Valencia, Toledo und Madrid. Wir wollen mit der ältesten und wichtigsten derselben, der von Sevilla, unsere Ueberschau beginnen.

Der Meister, der in dieser Gallerie die Reihe der se-villanischen Künstler eröffnet, ist Luis de Vargas (1502



- bis 1568). In Italien unter Perin del Vaga gebildet, bewahrte er noch die Tradition der römischen Schule, als man in ihrer Heimath längst von ihr abgefallen war. Man sieht hier von ihm eine Madonna mit dem Kinde von eigenthümlicher Schönheit der Bildung und Grossartigkeit des Ausdrucks. Seine Farbe hat noch nicht den leuchtenden Glanz der späteren spanischen Coloristen, ist aber wahr und harmonisch. Wenn überhaupt von ihm, ist der Christus auf dem Oelberg ein bedeutend schwächeres Werk. Aus der älteren sevillanischen Schule ist hier weiter nichts vorhanden; die neuere, welche die glänzendsten Namen aufzuweisen hat, beginnt mit Francisco Pacheco (1571—1654), einem Künstler, bei dem das Wissen das Talent überwog. Doch ist auch dieses nicht gering zu schätzen und sein Moses an den Felsen schlagend ein achtunggebietendes Werk. Ein geistvoller Zug darin ist der Gegensatz zwischen dem dankend zum Himmel aufblickenden Propheten und dem Volke, das, angesichts des Wunders, nur an die Befriedigung seines sinnlichen Bedürfnisses denkt. Pacheco's hauptsächliche Bedeutung liegt jedoch in seiner Thätigkeit als Lehrer; anderer Maler nicht zu gedenken, empfing Velasquez von ihm die ersten Weihen der Kunst.
- VIII. Nr. 21. bis 1568). In Italien unter Perin del Vaga gebildet, bewahrte er noch die Tradition der römischen Schule, als man in ihrer Heimath längst von ihr abgefallen war. Man sieht hier von ihm eine Madonna mit dem Kinde von eigenthümlicher Schönheit der Bildung und Grossartigkeit des Ausdrucks. Seine Farbe hat noch nicht den leuchtenden Glanz der späteren spanischen Coloristen, ist aber wahr und harmonisch. Wenn überhaupt von ihm, ist der Christus auf dem Oelberg ein bedeutend schwächeres Werk. Aus der älteren sevillanischen Schule ist hier weiter nichts vorhanden; die neuere, welche die glänzendsten Namen aufzuweisen hat, beginnt mit Francisco Pacheco (1571—1654), einem Künstler, bei dem das Wissen das Talent überwog. Doch ist auch dieses nicht gering zu schätzen und sein Moses an den Felsen schlagend ein achtunggebietendes Werk. Ein geistvoller Zug darin ist der Gegensatz zwischen dem dankend zum Himmel aufblickenden Propheten und dem Volke, das, angesichts des Wunders, nur an die Befriedigung seines sinnlichen Bedürfnisses denkt. Pacheco's hauptsächliche Bedeutung liegt jedoch in seiner Thätigkeit als Lehrer; anderer Maler nicht zu gedenken, empfing Velasquez von ihm die ersten Weihen der Kunst.
- VII. Nr. 14. Christus auf dem Oelberg ein bedeutend schwächeres Werk. Aus der älteren sevillanischen Schule ist hier weiter nichts vorhanden; die neuere, welche die glänzendsten Namen aufzuweisen hat, beginnt mit Francisco Pacheco (1571—1654), einem Künstler, bei dem das Wissen das Talent überwog. Doch ist auch dieses nicht gering zu schätzen und sein Moses an den Felsen schlagend ein achtunggebietendes Werk. Ein geistvoller Zug darin ist der Gegensatz zwischen dem dankend zum Himmel aufblickenden Propheten und dem Volke, das, angesichts des Wunders, nur an die Befriedigung seines sinnlichen Bedürfnisses denkt. Pacheco's hauptsächliche Bedeutung liegt jedoch in seiner Thätigkeit als Lehrer; anderer Maler nicht zu gedenken, empfing Velasquez von ihm die ersten Weihen der Kunst.
- VII. Nr. 24. Ein geistvoller Zug darin ist der Gegensatz zwischen dem dankend zum Himmel aufblickenden Propheten und dem Volke, das, angesichts des Wunders, nur an die Befriedigung seines sinnlichen Bedürfnisses denkt. Pacheco's hauptsächliche Bedeutung liegt jedoch in seiner Thätigkeit als Lehrer; anderer Maler nicht zu gedenken, empfing Velasquez von ihm die ersten Weihen der Kunst.

Ihren Zenith erreichte die sevillanische Schule um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Es ist eine seltsame Erscheinung, dass die Zeit des grössten politischen Verfalls die Glanzperiode der spanischen Kunst war. Wie beim allmäligen Absterben des Körpers das Blut sich mehr und mehr nach dem Herzen zurückzieht, war sie die letzte und herrlichste Lebensäusserung der Nation. Velasquez, Alonzo Cano, Zurbaran, Murillo traten auf und verliehen ihrer Heimath einen strahlenderen Ruhm als ihr vordem die Fülle irdischer Macht gewährt hatte. Alle herrlichen Gaben des spanischen Volkscharakters, die kraftvolle Ganzheit seines Empfindens, seine religiöse Begeisterung, seine heroische Hingebung an einen grossen Gedanken, sein Gefühl für Adel, Würde und Wahrheit flammte in den Werken dieser Auserwählten noch einmal auf, um der Nachwelt ein unsterbliches Zeugniss dessen, was Spanien einst war, zu hinterlassen. Ist es wahr — und wer könnte daran zwei-



feln? — dass der grösste Künstler nur der höchste Ausdruck des geistigen und Seelenlebens seiner Nation ist, so findet man den Stolz, mit dem die Spanier auf ihre Künstler hinweisen, vollkommen gerechtfertigt.

Leider ist in dieser an spanischen Bildern so reichen Sammlung Velasquez keineswegs genügend vertreten. Zwei der ihm zugeschriebenen Bilder sind sicher nicht von ihm, bei Nr. 14 (VIII. Saal) lassen sich mindestens Zweifel nicht unterdrücken, unzweifelhaft ächt ist nur das mit Nr. 30 bezeichnete männliche Porträt im siebenten Saale. Hier findet man jenes geniale Verständniss der Form und des inneren Lebens, die Naturwahrheit und den Adel der Auffassung, die sich bei Velasquez in so herzerquickender Weise vereinigen. Seine coloristische Begabung zeigt sich der van Dyck's verwandt; es ist derselbe warme, gelbliche Fleischton, dieselbe Meisterschaft, die mit den einfachsten Mitteln die wunderbarsten Wirkungen erzielt; dasselbe Verschmähen jedes Kokettirens mit der Farbe bei der vollendetsten Einsicht in alle ihre Geheimnisse. Noch manche andere Aehnlichkeit, selbst in ihren Lebensgängen, liesse sich bei diesen beiden Künstlern nachweisen. Wie van Dyck ward Velasquez durch die königliche Gunst verhindert, sich den höchsten Kunstzwecken so ausschliesslich zuzuwenden, wie er es in einer minder glänzenden aber freieren Stellung sicher gethan hätte; wie jenen kennt ihn die Welt hauptsächlich nur als einen der grössten Porträtmaler, während die wenigen Historienbilder, die man von ihm besitzt, beweisen, dass sein Beruf zu dieser höchsten Kunstgattung nicht minder genial war. Murillo, mochte er im Beginn seiner Laufbahn auch mit Hindernissen, mit Sorge und Armuth zu kämpfen haben, war dennoch glücklicher als er: der Segen der vollsten Entwicklung seiner Kräfte ward ihm gewährt, mit reichen Wucherzinsen hat er das ihm anvertraute Pfand verwerthet.

Einige kurze Angaben über das Leben dieses erlauchtesten Meisters spanischer Kunst mögen hier ihre Stelle finden.

Bartolomeo Esteban Murillo wurde im Jahre 1618 zu Sevilla geboren. Schon in den Knabenjahren trat er



in die Werkstätte Juan del Castillo's, der jedoch noch vor Ablauf der Lehrzeit nach Cadix übersiedelte; der angehende Kunstjünger war nun auf sich allein angewiesen. Durch seine Mittellosigkeit zum Erwerb gezwungen, malte er mit rastlosem Fleiss. Wenn kein Bilderhändler geneigt war sie ihm abzunehmen, bot er selbst seine Arbeiten auf dem öffentlichen Markte feil. Durch beständige Uebung erlangte er eine ausserordentliche Leichtigkeit und ein, zwar etwas manierirtes, aber ungemein bestechendes Colorit. Noch jetzt bewahrt Sevilla drei aus jener Zeit stammende Bilder.

Murillo zählte noch nicht vierundzwanzig Jahre, als ein wichtiges Ereigniss in sein Leben trat. Pedro Moya — bedeutend älter als er und gleichfalls ein Schüler del Castillo's — kehrte aus London, wo er die Werke van Dyck's studirt hatte, in die Heimath zurück und hielt sich einige Zeit in Sevilla auf. Durch ihn ward Murillo mit dieser neuen Kunstweise bekannt, von deren Reiz und Zauber hingerissen, er nur noch einen Wunsch, ein Ziel kannte: sie sich anzueignen. Es traf ihn hart, als Moya, dessen Reiseziel Granada war, nach kurzem Aufenthalt Sevilla verliess. Mächtig zog es dem jungen Künstler nach London. War auch van Dyck vor Kurzem gestorben, so befanden sich doch seine Bilder dort. Auch Italien schwebte ihm wie ein Land der Verheissung vor, aber ohne Geldmittel, ohne hilfreiche Freunde musste er den Gedanken an so weite und kostspielige Reisen aufgeben. Sein Ziel jedoch gab er darum nicht auf, er sann nur auf andere Mittel es zu erreichen. Mit fieberhafter Hast, ohne sich eine Stunde Ruhe zu gönnen, malte er eine Anzahl grosser Altarbilder und verkaufte sie an einen der Speculanten, welche die neue Welt mit den Erzeugnissen des Mutterlandes versahen. Der Erlös war nicht bedeutend, doch hinreichend um Murillo die Reise nach Madrid zu ermöglichen. Er schied von Sevilla, ohne einer Seele sein Vorhaben anzuvertrauen.

Kaum in der Residenz angekommen, stellte er sich Velasquez vor und bat ihn um seinen Beistand. Dieser, ein lebenswürdiger, neidloser Charakter, nahm sich seines jungen Landsmannes wohlwollend an; durch seine Für-



sprache erschlossen sich dem Fremden die in den verschiedenen königlichen Palästen und im Escorial befindlichen Bildersammlungen. Zwei Jahre brachte Murillo im eifrigen Studium der Werke Tizian's, Rubens', van Dyck's und Velasquez zu. Die Resultate, die er erlangte, geben das Mass für seinen glühenden Drang, seine eiserne Ausdauer.

Im Jahre 1645 kehrte er nach Sevilla zurück. Seine Abwesenheit war nicht bemerkt worden, doch schon nach einem Jahre flog sein Name von Mund zu Mund. Drei Bilder, welche er für das Franziskanerkloster dieser Stadt malte, erfüllten die Kenner wie die Menge mit Bewunderung. Sein Ruhm verbreitete sich über ganz Spanien, von allen Seiten kamen ihm Aufträge zu, die Tage der Sorgen waren vorüber. In dieser freien und glücklichen Lage war es ihm gegönnt, dem Zuge seines Herzens zu folgen und Donna Beatrix de Cabrera e Sotomayor als Braut heimzuführen.

Cean-Bermudez führt in chronologischer Ordnung die Werke an, die im Lauf der Jahre aus Murillo's Händen hervorgingen. Da diese Aufzählung mit dem Zwecke dieses Buches nichts gemein hat, übergehe ich sie und bemerke nur, dass die Zahl seiner Bilder nicht minder erstaunlich ist als ihre Vollendung. Nahe an vierzig Jahren wirkte er in ununterbrochener Thätigkeit fort. Seine letzte Arbeit war eine Vermählung der heil. Catharina für das Capuzinerkloster in Cadix; er sollte sie nicht vollenden. Seine erschütterte Gesundheit zwang ihn zur Rückkehr nach Sevilla; beständig kränkelnd lebte er dort noch eine kurze Zeit. Die Religion und die Liebe zur Kunst blieben auch jetzt seine milden Trösterinnen. Oft verweilte er stundenlang in der Kirche Santa Cruz vor Pedro Campaña's Kreuzabnahme. Sein Zustand verschlimmerte sich; am 15. April 1682 verschied er in den Armen seines Freundes und Schülers Don Pedro Nunez. Seine irdischen Ueberreste wurden in einer Capelle der gedachten Kirche, unter jener Kreuzabnahme, bestattet.

Man kann sich einen einfacheren Lebensgang kaum denken. Keine überraschenden Ereignisse, keine bunten Wechselfälle unterbrechen seine ruhige Stätigkeit; er zählt



nicht nach Jahren, sondern nach künstlerischen Thaten. Alle Seelenkräfte sind auf ein einziges Ziel gerichtet, alle Leidenschaften in der Liebe zur Kunst aufgegangen. Wer will, diesem Beispiel gegenüber, noch behaupten, dass das Genie, um sich recht zu entfalten, ungeheurer Schicksale, gewaltsamer Aufregungen, einer stürmischen und glühenden Atmosphäre bedürfe? Dieser Wahn hat der armen Charlotte Stieglitz den Dolch in die Hand gedrückt, ihr Opfertod hat aber keineswegs ihren Mann zum grossen Dichter gemacht, wie sie hoffte. Derselbe Wahn, der so manche Künstler und Poeten dem Ausserordentlichen nachjagen lässt, verhindert sie etwas Ordentliches zu werden. — Wie Goethe mochte Murillo, auf sein Leben zurückblickend, sagen: „Es ist nur Mühe und Arbeit gewesen.“ Ja! aber eine Arbeit, deren Ergebniss noch in fernen Jahrhunderten die Müden und Beladenen trösten, erquicken, in eine höhere Welt emporheben wird. —

- Von den acht Bildern, welche hier Murillo's Namen tragen, muss man mehrere ausscheiden. Der mit Nr. 1 im siebenten Saale bezeichnete Bettlerknabe ist nur die etwas verkleinerte Copie eines im Louvre befindlichen
- VIII.Nr.7. Originals; der heil. Joseph mit dem Jesuskinde ist allerdings in seiner Art gemalt, aber doch nicht bedeutend
- VIII.Nr.8. genug, um von seiner Hand zu sein; das Bauernmädchen mit dem Spinnrocken nun gar von einer Härte der Zeichnung und des Colorits, die den entschiedensten Gegensatz
- VIII.Nr.7. zu seiner Manier bildet. Den Fandango endlich möchte ich für das Werk eines Niederländers halten, der mit spanischen Sitten vertraut, sie in seiner heimischen Kunstweise darstellte. Murillo wird, auch wenn er Niedriges behandelt, nie gemein, seine Seele ist ein Stern, dessen Glanz selbst von der Pfütze rein zurückgestrahlt wird. Nach Ausscheidung dieser vier apokryphen Bilder bleiben uns aber noch vier ächte, unzweifelhafte, vier Murillo's von solcher Schönheit und Vollendung, wie sie, ausser in Spanien und in Paris, kaum noch vorkommen.
- VII. Nr. 23. Das Hauptwerk darunter ist eine heil. Maria mit dem Christuskinde, einem Engel und drei Missionären. Hier ist jene Höhe der Kunst erreicht, auf der Himmlisches und Irdisches ineinander fliessen. Ein übernatürliches Licht,



in dem alle Umrisse sanft verschwimmen, umgibt die obere Gruppe, Alles ist nur Farbe und duftiger Glanz. Die Madonna, eine Gestalt voll unergründlich ernsten Liebreizes, hält den Blick gesenkt; fromm und demüthig, eine reine Magd des Herrn, fühlt sie nichtsdestoweniger ihre Würde und die Hoheit ihres Berufes. Ihre Reinheit ist von der Unschuld der Madonnen van Eyck's, Hemling's, Perugino's grundverschieden, denn ein erhabenes Bewusstsein ist ihr beigegeben. Nichts kommt der Schönheit und Anmuth des Kindes gleicht, das einem der Missionäre ein Brod reicht. Es hat die ganze Naivetät seines Alters und zugleich den Charakter übermenschlicher Hoheit. Milde und Holdseligkeit machen dem liebevoll herabgebeugten Engel würdig diesem Kinde zu dienen. Mit gleicher Meisterschaft ist die untere Gruppe behandelt. Ich weiss nichts Ergreifenderes, als den Ausdruck von Dankbarkeit, Rührung, Liebe und Ehrfurcht in den genial individualisirten Männerköpfen. In ihm vereinigt sich die Zärtlichkeit, die gute Menschen für ein Kind empfinden, mit der inbrünstigen Verehrung, die der Gläubige seinem Gotte zollt. Kein Maler wird je den Adel, die Schönheit und die Wahrheit dieser Gestalten, den Zauber dieses Helldunkels, den Reiz dieses Colorits überbieten. Einzelnes erinnert in seiner Vollendung an diesen oder jenen charakteristischen Vorzug grosser Meister, die wunderbare Beleuchtung an Correggio, der milde Glanz der Farbe an van Dyck, die Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks an Dominichino; fasst man aber das Ganze zusammen, so fühlt man, dass nur Murillo allein es zu schaffen vermochte.

Von entzückender Vollendung ist ferner eine Madonna mit dem Kinde und zwei musicirenden Engeln, jede Figur darauf ein Ideal von Anmuth, frommer Liebe, holder Würde, die Farbe von jenem unbeschreiblichen keuschen Reiz, der wie ein Strahl von Oben alles Körperliche durchgeistigt. VIII. Nr. 11.

Gegen eine heilige Familie lässt sich allerdings eine begründete Einwendung erheben, es fehlt ihr der Styl, in dem solche Gegenstände dargestellt sein wollen. Der Pfleger Vater Christi erscheint hier nur als wackerer Handwerker, die Jungfrau hat nichts, was sie von jeder andern jungen VII. Nr. 10.



schönen Mutter unterschiede, die mit liebevoller Aufmerksamkeit den Spielen ihres Kindes zusieht. Diesen Mangel einmal zugegeben ist man aber nichtsdestoweniger genöthigt das Werk zu bewundern. Es handelt sich nur darum, die Benennung des Bildes zu vergessen, um es als Meisterwerk anzuerkennen. Die lieblichste Familienscene entfaltet sich vor unserem Blicke, Alles darin gewinnt unsere menschliche Theilnahme. Die Köpfe sind von der reinsten Milde und Anmuth des Ausdruckes, die Bewegungen voll natürlicher Anmuth, alle Theile des Bildes harmonisch verschmolzen. Eine Flucht nach Egypten, auf der das Christuskind, insbesondere ganz und gar ungenügend ist, halte ich für eine schwache Copie. Sicher von der Hand des Meisters hingegen ist ein Kniestück, das einen Mann mit einem Spaten vorstellt. Ausserordentlich schön modellirt, zeigt es zugleich, wie Murillo bei der Darstellung einzelner Figuren durch energische Charakteristik, tiefe Sättigung der Farbe und die Kraft seines Helldunkels für den Reiz einer bewegteren Handlung Ersatz zu leisten versteht.

VII. Nr.  
11.

Ein Zeitgenosse Murillo's, doch von diesem vollkommen unabhängig, war Francisco Zurbaran (1596—1662), ein Schüler des Juan de las Roelas. Man hat ihn den spanischen Caravaggio genannt, doch ähnelt er ihm nur in der virtuoson Anwendung der Lichteffecte. Seine Auffassung hat mit den zwischen Genialität und Cynismus schwankenden des Künstlers nichts gemein; seine Phantasie ist minder feurig, seine Empfindung tiefer, das religiöse Element, zu dem sich jener nur selten empor-schwingt, sein eigentlichster Lebenshauch. Nie hat er, wie Caravaggio, Spielgelage, Conversationsstücke, oder wie Murillo und Velasquez Scenen aus dem Volksleben gemalt; dem Heiligen allein war seine Kunst geweiht. Eine unbefleckte Empfängniss, die man hier von ihm sieht, lässt ihm minder streng und düster als gewöhnlich erscheinen. Die Gestalt der Jungfrau ist von unbeschreiblich süsser Anmuth, ihr Antlitz strahlt Seligkeit. Eine weit hellere Färbung als er sonst anzuwenden pflegt, verstärkt die festliche Heiterkeit des Eindrucks. Ferner besitzt die Gallerie von ihm noch einen schönen Madonnenkopf und einen kräftig

VIII. Nr. gemalten heil. Joseph.  
12. 3.



Pedro Moya's (1600—1666) berühmtes Selbstporträt ist zur Zeit der Gallerie entzogen. Ich habe schon früher berichtet, dass Moya sich in London nach van Dyck bildete. Wie sehr er dazu beitrug, den Styl des grossen Niederländers in Spanien einzubürgern, beweist ein Bild seines Schülers, Juan de Sevilla's, das durch seinen edeln und massvollen Realismus, wie durch Schönheit des Colorits das Interesse fesselt. VIII. Nr. 17.

Als ein höchst bedeutender Künstler stellt sich uns Alonzo Cano (1601—1667) in seinen hier befindlichen Bildern dar. Obgleich Granada seine Heimath war, gehört er als Schüler des Juan del Castillo zur Schule von Sevilla, zu deren ersten Meistern er zählt. Seinem lebhaften Geist schien das Studium einer Kunst nicht zu genügen, er war Maler, Bildhauer, Architekt. Wahrscheinlich ist es diese Vielseitigkeit der Talente, die ihm den Beinamen des spanischen Michelangelo verschafft hat; durch die Aehnlichkeit der künstlerischen Individualitäten ist er nicht motivirt, denn nicht Kühnheit, Energie und Grossartigkeit, sondern Milde, Anmuth, schwärmerische Begeisterung sind Cano's hervorstechende Eigenschaften. Sein heiliger Johannes auf Pathmos ist eine Schöpfung von seltenem Adel und Werth. Das Antlitz des Evangelisten ist himmelwärts gewendet, die Visionen der Apokalypse ziehen an seinem Blicke vorüber; dieser Welt entrückt, lebt er in einer höheren, die Ewigkeit hat für ihn begonnen. An Reinheit des Geschmacks, Strenge des Styls zeigt Cano sich den meisten Spaniern überlegen; im Faltenwurf, in der Kunst durch die Gewänder die Körperformen durchfühlen zu lassen, können nur die grössten Künstler der Schule mit ihm verglichen werden. In der Färbung hingegen steht er hinter manchen minder ausgezeichneten zurück; meistens fehlt seinem Colorit die Klarheit, der schöne Schmelz. Meistens, sage ich, denn manchmal überrascht er auch durch malerischen Reiz, so z. B. in dem Brustbild einer Nonne, das von grosser Wärme und Anmuth des Tons zeugt. In den Zügen, der leisen Neigung des Kopfes liegt ein wundersamer durch träumerische Schwermuth noch erhöhter Liebreiz. Auf einem *Noli me tangere* ist namentlich die heil. Magdalena VII. Nr. 28.



VIII.Nr.8. von schöner Wirkung. Ein heil. Thomas, der ihm hier zugeschrieben wird, scheint mir für Cano zu roh naturalistisch.

An der Spitze der Schule von Valencia steht Vicente Joanès (1523—1579) fälschlich Juan de Juarez genannt. Früh nach Italien gekommen, studierte er dort unter Raphaels unmittelbaren Nachfolgern, Giulio Romano und Perin del Vaga, und in der That findet man bei ihm die Schönheit der Linien und Formen, die Strenge der Zeichnung, den Adel des Ausdrucks wieder, die der römischen Kunst während ihrer kurzen Blüthezeit eigen waren. Unzweifelhaft hat er jedoch auch florentinische Einflüsse erfahren; diese bekunden sich in einer gewissen Schärfe der Umrisse, der höchst sorgfältigen Ausführung des Details, des Haars und Bartes, und einer helleren, von Buntheit nicht freien Färbung. Man sieht hier von ihm einen die Hand zum Segen erhebenden Christus vom edelsten Charakter, im Ausdruck voll Grösse, Milde und Heiligkeit, trefflich in Zeichnung und Modellirung, im Colorit etwas hart und trocken. Gleichfalls ein Valencianer war Alonzo Sanchez Coello, der Hofmaler Philipp's II. Sein Vorbild war Tizian; eine Anbetung der heil. drei Könige beweist, mit welchem glücklichen Erfolge er sich venetianische Elemente zu amalgamiren wusste.

VIII. Nr. 10. 24. Francisco Ribalta (1551—1628) verdankt seinen grossen Ruf wohl vornehmlich seiner Thätigkeit als Lehrer. In seinen zwei Bildern tritt er uns als ein sehr geschickter, doch keineswegs origineller Künstler entgegen, dem man in derselben Sphäre, wenn auch nicht auf derselben Rangstufe wie den Carracci's seinen Platz anweisen möchte. Ihre Vorzüge und Mängel sind auch die seinen: wie sie, nur in geringerem Masse, besitzt er richtige Einsicht in den Charakter eines Vorwurfes und künstlerische Abgewogenheit in der Darstellung desselben; gleich ihnen fehlt ihm die Naivetät, die Selbstständigkeit und Unmittelbarkeit der Empfindung. Ihm hat man hier Ribera (Spagnoletto) beigegeben. In der That genoss dieser in seiner ersten Jugend den Unterricht Ribalta's, dessen correcte Gemessenheit ihm jedoch so wenig behagte, dass er, kaum in Italien angelangt, alsbald der Schüler und fanatische



Anhänger des rückhaltslosen Naturalisten Caravaggio wurde. Meiner Ansicht nach gehört er Italien an, dem Lande, in dem er seine definitive Richtung und Ausbildung empfing. Von Ribera sieht man hier, nebst manchem Anderen, eines seiner Hauptbilder, das Martyrium des heil. Andreas. VII. Nr. 3. Der Ausdruck begeisterter Frömmigkeit und Hingebung ist ihm selten so rein und edel gelungen wie hier in dem Kopfe des Heiligen, die Formen sind reiner, als bei ihm meist vorkommt, Farbe und Licht von intensiver Kraft. Nach diesem vortrefflichen Werke verdient noch ein sehr schöner heil. Sebastian genannt zu werden. Denselben Gegenstand hat auch ein anderer Schüler Ribalta's, VIII. Nr. 9. Geronimo Espinosa, vorzüglich behandelt; Ausdruck und Bewegung sind von ergreifender Tiefe und Macht, die Färbung von düsterer Kraft. Mit Espinosa († 1680) ging der letzte bedeutende Künstler Valencia's zu Grabe.

Die Schule von Toledo, die durch den in Venedig gebildeten Griechen Domenico Theotocopuli, il Greco genannt, ihre Richtung erhielt, ist hier nur durch einen Maler, Pedro Orrente (1550—1644) vertreten. Sein Christus in Emaus erinnert durch die ganz genrehafte Auffassung, die Gluth des Colorits und den röthlichen Fleishton sehr lebhaft an ähnliche Darstellungen Jacopo Bassano's.

Wir haben uns nun mit der Schule von Madrid zu beschäftigen, der die Kunstliebe der letzten spanischen Könige aus dem Hause Habsburg, namentlich Philipp's IV., einen weiten Wirkungskreis bot.

Schon ihre Vorgänger hatten es an Interesse für die Kunst und Pflege derselben nicht fehlen lassen, wie die Berufung des Florentiners Bartolommeo Carduccio (in Spanien Carducho genannt). Derselbe, von dem Gefühl einer mehr als menschlichen Würde durchdrungene König glaubte sich nichts zu vergeben, indem er Alonzo Sanchez Coello seinen Privados beigesellte, und ihn, in noch existirenden Briefen, seinen geliebten Sohn nannte. — Von Vicente Carducho, Bartolommeo's Bruder, besitzt die Gallerie eine heil. Jungfrau mit dem Kinde und dem heil. Franciscus von nicht sehr glücklicher Anordnung (die Madonna scheint aus dem Baume herauszuwachsen), aber zart und innig im



Ausdruck und zudem sehr tüchtig mit grosser Präcision in der Detailausführung gemalt. Von ungleich grösserer Wichtigkeit als die Berufung der Italiener war die Uebersiedlung Velasquez' nach Madrid. Von mächtigem Einfluss auf sie war ferner die Verbreitung von Bildern Rubens' und van Dyck's. Wenn wir von Einem etwas lernen sollen, müssen wir vor Allem seine Sprache verstehen; nun war aber der grossartige Realismus der beiden Niederländer dem spanischen Geiste weit verwandter, viel homogener als die Idealität der Italiener. — Von einem der zahlreichen Schüler, die Velasquez gebildet hat, Nicolas de Villacis, ist hier eine Madonna mit dem Kinde und der heil. Theresia. Eine überaus liebliche, ernste Naivetät weht durch die ganze Darstellung, eine sanfte Frömmigkeit, die Alles in Liebe, Milde, Dank und Demuth auflöst. Besonders schön ist der Ausdruck der Heiligen, der ihr überschwängliches Glück den Eindruck eines Traumes zu machen scheint.

- Andere bedeutende Maler der Schule sind: Antonio  
 VII. Nr. 27. Pereda (1590—1669), dessen heil. Antonius mit dem Christuskinde von ungemeiner Tiefe im Ausdruck seliger Verzückung und voll Anmuth in den Einzelgestalten ist; Juan Careño de Miranda (1614—1685), der hier mit einem heil. Dominicus, einer Gestalt voll geistiger Macht und innerer Gluth, höchst glänzend vertreten erscheint; Mateo Cerezo, nach seinem *ecce homo* zu schliessen, ein begeisterter Anhänger van Dyck's. — Eine  
 VII. Nr. 7. dem Toledaner Blas de Prado zugeschriebene Madonna mit dem Kinde halte ich gleichfalls für ein Werk der castilianischen Schule; keinesfalls gehört es jenem im Jahre 1593 verstorbenen Künstler an, wie schon der leichte, etwas flüchtige Vortrag deutlich genug bekundet. Uebrigens ein sehr schönes Bild (bis auf das nicht sonderlich gelungene Kind), in Gesichtsbildung und Ausdruck der Jungfrau einigermaßen an Leonardo da Vinci und Luini mahnend. — Von Juan Antonio Escalante (1630—1670) eine Empfängniss Mariä, eben so erhöht im Ausdruck als zart in der Färbung, von Claudio Coello, († 1693) der, wie man sagt, aus Gram und Verdruss über Giordano's Berufung nach Madrid starb, eine geistig nicht



eben sehr bedeutende aber gut gemalte heil. Familie und eine treffliche Copie nach Rubens (VIII. Nr. 25). Ein späterer Künstler ist Antonio Villadomat (1678 bis 1755). Man merkt es seinem hier befindlichen Bilde nicht an, dass es einer Zeit entstammt, in der bereits Oberflächlichkeit und Ueberladung an die Stelle der früheren Hingebung und grossartigen Schlichtheit getreten waren. Nur das minder warme, minder verschmolzene Colorit deutet auf den Rückschritt hin. VII. Nr. 18.

Unaufhaltsam brach der Verfall herein, die Kunstblüthe des Landes war dahin und die Berufung fremder Künstler nicht geeignet, sie wieder zu beleben. Nur ein origineller Künstler taucht noch auf: Francisco Goya (1744—1832), die einzige bedeutende künstlerische Individualität, welche Spanien seit dem Hinscheiden seiner edlen Meister hervorgebracht hat. Er verdankt seinen Ruhm hauptsächlich seinen satyrischen Lebensbildern, die an geistvoller Laune und genialem Humor ihm einen Platz neben Callot und Hogarth anweisen sollen. Er erscheint hier mit zwei Genrebildern, die bei kecker Flüchtigkeit der Mache, mehr gefegt als gemalt und röthlichbraun im Ton, aber von ungemeiner Wahrheit und Lebendigkeit sind. VII. Nr. 9.

### Italienische Schulen.

Ein besonderes Interesse gewinnt diese reich ausgestattete Abtheilung noch durch den Umstand, dass sie Werke von Meistern, namentlich von älteren besitzt, welche in den übrigen Gallerien Wiens fehlen. Weder das Belvedere, noch die Liechtenstein'sche Sammlung besitzt ein Bild von Filippo Lippi, Carlo Crivelli, Gaudenzio Ferrari, Pinturicchio. Der im Belvedere nur ungenügend vertretene Luini übt hier seinen ganzen Zauber aus, von Dominichino, dem schwer Vermissten, sieht man hier mehrere herrliche Werke. Freilich hat sich neben dem Vorzüglichen manches Unbedeutende eingeschlichen und wol auch mancher Irrthum; zu mehr als einem Bilde will der grosse Name, den es trägt, durchaus nicht passen und den Behauptungen des Katalogs ist in dieser Beziehung nicht immer Glauben



beizumessen. Doch wo ist die Gallerie, in der dergleichen nicht vorkäme? die nur Treffliches enthielte und die Richtigkeit der Benennungen mit selbstverleugnender Strenge überwachte? Es ist schon überaus viel, wenn das Gute entschieden überwiegt und manches, diesem oder jenem grossen Künstler fälschlich zugeschriebene Bild schön genug ist, den Irrthum einigermaßen zu rechtfertigen. Das Erste ist hier entschieden der Fall, das Zweite kommt mehrmals vor.

- Mit der venetianischen Schule beginnend, erwähne ich
- IX. Nr. 50. zuerst eines Bildes von Carlo Crivelli, der, ein Zeitgenosse Bartolommeo Vivarino's, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts lebte. Auf einem architektonisch verzierten Throne sitzt die Madonna, das halbbekleidete Kind auf dem Schoosse haltend. Ihr Ausdruck ist mild und zart, die Gesichtsbildung erinnert, wie nicht selten bei den älteren Venetianern, an den germanischen Madonnentypus. Die Formengebung ist noch sehr schwach; die Hände mit den langen, überschlanken Fingern, die Unbeholfenheit in der Bewegung des Kindes, so wie die Goldverschwendung, würden auch ohne weitere Daten die Zeit errathen lassen, in der das Bild entstand. Ganz alterthümlich daran ist, dass auf dem starrenden Goldgewande der heil. Jungfrau das Muster en relief aufgesetzt ist. Die zarte, lichte Färbung steht an Glanz und Intensität dem Colorit der Vivarino's bedeutend nach. — Noch einigermaßen mit dieser Richtung zusammenhängend ist Giov.
- IX. Nr. 31. Bellini's Madonna mit dem Kinde und mehreren Heiligen, wahrscheinlich eine Jugendarbeit, in der man weder seinen Schönheitssinn, noch den Reiz seiner Farbe wieder-
- XI. Nr. 1. findet. In seinem weiblichen Bildnisse erscheint diese Härte und Herbheit bereits gemildert. — Von Cima da
- XI. Nr. 3. Conegliano finden wir eine Madonna, die bei ziemlich gewöhnlichen Formen durch gemüthstiefen Ausdruck anspricht, von Sebastian del Piombo ein meisterhaftes
- XI. Nr. 39. Porträt des Cardinals Polus, von grossartig historischer Auffassung einer bedeutenden Persönlichkeit, streng und
- IX. Nr. 33. edel im Vortrag, von Palma vecchio eine heilige Jungfrau mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, die nicht eben zu seinem Besten gehört. Die drei Hauptmeister der



venetianischen Glanzperiode, Tizian, Veronese, Tintoretto sind nur unzulänglich vertreten, der Erstgenannte mit Bildern, denen gegenüber der Zweifel berechtigt ist (Nr. 6 im neunten Saal ist eine Copie des schönen Werkes im Belvedere), Veronese mit ein paar Studien und einer höchst profanen, dabei nicht einmal reizenden heil. Cäcilie, Tintoretto mit einer ziemlich indifferenten Ehebrecherin vor Christus und einem männlichen Bildniss. X. Nr. 32. X. Nr. 20. Domenico Robusti, ein Sohn des Tintoretto, hat hier ein ganz in der Weise seines Vaters und Lehrers, nur mit weniger Energie und geringerem Talent gemaltes Heiligenbild. Einige hübsche, kräftig beleuchtete Genrebilder von IX. Nr. 2. Jacopo Bassano, denen eine biblische Handlung als IX. Nr. 18. Vorwand dient, ein mit blühender Frische gemalter Frauenkopf von Paris Bordone, ein Porträt von Nogari, ein IX. Nr. 34. grosses, nicht eben erfreuliches Altarbild von Tiepolo IX. Nr. 25. (1692 — 1769), einige schöne Städteansichten von Antonio und Bernardo Bellotti und wir sind mit den IX. Nr. 30. IX. Nr. 9. X. Nr. 8. venetianischen Bildern fertig. Ist aber der Reichthum an 14. diesen nicht besonders erheblich, so besitzt die Gallerie dagegen ein treffliches Werk Andrea Mantegna's, des XI. Nr. 24. Gründers der paduanischen Schule. Mit der dramatischen Compositionsgabe, der scharfen Individualisirung, die ihm eigen sind, verbindet sich hier eine Ursprünglichkeit der Empfindung, eine Schönheit der Charaktere wie selten. Das Harte, Gewaltsame, das mitunter bei ihm vorkommt, ist vermieden, der Ausdruck eines heiligen Schmerzes eben so edel wie ergreifend. Das Porträtartige der Köpfe dient nur dazu, sie lebendiger zu machen, in dem Geiste, der sie beseelt, liegt ihre Idealität. Ganz herrlich ist namentlich die Frauengruppe im Vordergrunde und in dieser wieder das Vollendetste die heil. Magdalena, in deren Antlitz und Geberde ein mit Worten nicht zu schildern-der Ausdruck von Jammer und Ergebung liegt. Die Färbung ist ungemein kräftig, der Ton bräunlich und warm, die Ausführung von staunenswerther Präcision.

Wir gehen nun zu den Florentinern über.

Wenn der Katalog ein im zwölften Saale mit Nr. 5 bezeichnetes Bild Gaddo Gaddi nennt, so waltet hier unverkennbar ein Irrthum vor. Gaddo Gaddi († 1312)



- hat nur Mosaiken hinterlassen. Selbst wenn diese Thatsache nicht feststünde, wäre es noch immer unmöglich, das Entstehen des Bildes, in dem die Form bereits zur Anmuth, die Bewegung zur Freiheit durchgedrungen ist, in eine so frühe Zeit zu verlegen. Von wem es herrühren mag, weiss ich nicht anzugeben, dass aber weder Gaddo Gaddi noch dessen im Jahre 1300 geborner Sohn Taddeo, ein Schüler Giotto's, noch selbst Angiolo Gaddi, ein Sohn des Vorigen, Theil daran haben, lässt sich mit Bestimmtheit behaupten. — Eine heil. Familie mit dem heil. Laurentius von Filipp Lippi (1460—1505) hat in der symmetrischen Anordnung noch den alterthümlichen, feierlichen Charakter, während sich in den übrigens unschönen Köpfen eine entschieden realistische Auffassung bemerkbar macht. Doch hat diese etwas Trockenes und entbehrt jener Heiterkeit und Frische, die den Künstler sonst auszeichnen. Viel ansprechender und erfreulicher ist der Realismus, wie
- XI. Nr. 15. er sich auf einem Bilde Ridolfo Ghirlandajo's entfaltet. Aus einer Malerfamilie hervorgegangen, deren grösste Zierde sein Vater Domenico war, studirte Ridolfo anfangs unter diesem, später unter Fra Bartolommeo. Bei diesem lernte er Raphael kennen und bald waren die beiden Jünglinge durch Freundschaft verbunden. Nach Rom berufen, lud Raphael ihn dringend ein, ihm dahin zu folgen und an den Arbeiten im Vatican theilzunehmen. Ridolfo leistete der Einladung keine Folge. Vielleicht that er wohl daran; sein starkes Naturell hätte fremde Anschauungen, mochten es auch die eines Raphael sein, schwerlich in sich aufzunehmen vermocht. Ein Schüler Fra Bartolommeo's, der vor Allem Reinheit und Würde des Styls anstrebte, blieb er dennoch dem realistischen Zuge seines Wesens treu und, da ihn ein lebhafter Geist, eine reiche und anmuthige Erfindungsgabe unterstützten, hat er auf diesem Wege ungemein Anziehendes geleistet. Das in Rede stehende Bild, die Geburt Christi, zeigt uns unten die das göttliche Kind anbetenden Hirten, oben eine Gruppe lobsingender Engel. Es ist keine Composition im grossen Styl, kein Werk, das die Seele auf den Schwingen des Ideals in eine höhere Welt emporträgt, wol aber lässt es sie innige Freude, holdes Genügen an dieser finden, indem es



den reinsten, menschlichen Empfindungen, der Liebe, Dankbarkeit und Verehrung, einen durch Wahrheit ergreifenden Ausdruck leiht. Eine ganz vollendete Schöpfung ist z. B. der alte Hirt, der neben der Jungfrau kniend, mit einem Gemisch von rührender Freude und zärtlicher Ehrfurcht das Kind betrachtet. — Zwei Madonnen Fra Bartolommeo's waren eben nicht zu sehen.

Viermal begegnet man im Katalog dem Namen Leonardo da Vinci (1452—1519), doch findet sich's, dass höchstens eines der Bilder ihn mit Recht trägt. Jedenfalls XI. Nr. 4. ist das ihm hier zugeschriebene Porträt ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und fesselt durch den Ausdruck ruhiger Kraft und Hoheit, wie durch das tiefe Verständniss der Form und den seelenvollen Reiz des Vortrags. Zwei Madonnenbilder in demselben Saale wird Niemand für ächt Nr. 23. 32. halten, der jemals ein authentisches Werk Leonardo's gesehen hat. Gewaltsam in der Bewegung des Kindes, unschön in den Linien, erinnern sie nicht entfernt an den Meister, dessen eigenthümlichster Vorzug in dem Adel, der Milde und Anmuth seiner Gestalten liegt. Begreiflicher ist, dass man ein erwiesenermassen von Bernardino Luini herrührendes Werk dem Leonardo zuschreibt; das Bild ist in der That schön genug, um diese Verwechslung zu rechtfertigen. Auffassung und Empfindung ist der des grossen Florentiners innerlichst verwandt; selbst die Gesichtsbildung, in der sich allerdings derselbe Typus wiederholt, eine Reminiscenz da Vinci'scher Motive. Keine Schilderung kann von der Schönheit dieser Composition, dem süssen Adel im Ausdruck der Köpfe, der Grösse und Milde der Charaktere einen mehr als annähernden Begriff geben. — Die vier in Aussicht gestellten Bilder Leonardo's schmelzen demnach im glücklichsten Falle auf eines zusammen, aber bei der grossen Seltenheit seiner Werke ist auch schon eines ein köstlicher Besitz. Er hat keine seiner wunderbar reichen Begabung und seiner langen Lebensdauer entsprechende Anzahl von Bildern hinterlassen. Man möchte die wissenschaftlichen Arbeiten verwünschen, die ihn von seinem wahrhaften Berufe abzogen. Was hatte er sich mit technischen Problemen, Kriegsbaukunst, Canalisation u. s. w. zu befassen? Warum überliess er nicht Anderen, was sie



eben auch zu Stande gebracht hätten, um Werke zu schaffen, wie er nur allein sie hervorbringen konnte? — Dazu kommt noch, dass ein böses Geschick seine Schöpfungen verfolgte. Eine kolossale Reiterstatue, von Lodovico Sforza bei ihm bestellt, auf die er jahrelange Mühe verwendet hatte, konnte wegen Mangel an Geld nicht sogleich in Bronze ausgeführt werden. Später, bei der Einnahme von Mailand durch die Franzosen (1499), diente das Modell den gascognischen Armbrustschützen als Zielscheibe. Der grosse Carton, den Leonardo mit Michelangelo wetteifernd, für den Sitzungssaal der Signoria in Florenz ausführte — nach dem Zeugniß der Zeitgenossen ein Wunder der Kunst — ist spurlos verschwunden. Sein berühmtes Abendmahl in der Kirche Santa Maria delle Grazie zu Mailand geht, nachdem es durch die Elemente wie durch Menschenhände die schmachvollste Unbill erfuhr, rasch der Zerstörung entgegen. Wie hoch aber muss ein Künstler stehen, um, wenn der Unverstand des Zufalls einen Stein nach dem andern aus seiner Krone brach, von der Nachwelt dennoch als einer der Grössten aller Zeiten bewundert zu werden!

- In demselben Saale begegnen wir seinen zwei bedeutendsten Schülern, den Lombarden Luini und Cesare da Sesto, auch da Milano genannt. Der herrlichen Schöpfung des Ersteren, die hier für ein Werk Leonardo's gilt, habe ich so eben gedacht; ausserdem sieht man hier von
- XI. Nr. 10. ihm noch eine Madonna mit dem Kinde, der heil. Elisabeth und dem kleinen Johannes, und eine heil. Catharina. Die grössere Composition ist von wundersamem Reiz der Linien und des Ausdrucks, die heil. Elisabeth namentlich ein Meisterwerk. In ihrer anmuthsvollen Würde, dem holdseligen Ernst der alternden Frau spiegelt sich jene Schönheit, die mit den Jahren nicht verschwindet. Auch bei
- XI. Nr. 19. der heil. Catharina begegnen wir der schwungvollen Auffassung eines erhöhten Seelenlebens; die Gestalt erscheint jedoch etwas gedrückt, die Farbe minder durchgeistigt. — Cesare da Sesto's Johannes der Evangelist macht trotz der vorzüglichen Ausführung nicht den günstigen Eindruck, wie andere Arbeiten dieses trefflichen Malers. Seine selbstbewusste Begeisterung ist zu anspruchsvoll.



Zwei heil. Familien von Andrea del Sarto scheinen mir zweifelhaft; die eine ist jedenfalls nur eine Copie seines berühmten Bildes in Madrid. Ferner sieht man noch von ihm ein grösseres Bild, die Madonna mit den Heiligen Sebastian und Rochus, ein gutes Bild, aber für ihn doch nicht bedeutend genug. Seiner Eigenthümlichkeit, namentlich seiner coloristischen Ueberlegenheit entsprechender ist ein Madonnenbild. Denselben Vorwurf sehen wir von G. Bugiardini (1481—1556) mit grosser Zartheit und Innigkeit behandelt.

XII. Nr.

30.

XII. Nr.

10.

XI. Nr. 9.

XI. Nr. 43.

XI. Nr. 37.

Aus der späteren florentinischen Schule hat die Gallerie Bilder von Angiolo und Alessandro Allori, Matteo Rosselli, Carlo Dolci, Cigoli und Furini aufzuweisen, darunter manches Gute, aber nichts sonderlich Bemerkenswerthes.

Zwei umbrische Künstler, Perugino und sein Schüler Bernardino di Betto, Pinturicchio genannt (1454 bis 1513), führen uns in eine frühere Zeit zurück. Von dem Ersteren sehen wir das Porträt eines jungen Mannes, in dem man die Züge Raphaels erkennen will, und eine heil. Catharina. Ich kann mich nicht überreden, dass das letztere Bild wirklich von ihm sei. Allerdings war die Einsicht Perugino's in den Bau des menschlichen Körpers mangelhaft, darum vermeidet er auch, wenn er irgend kann, jede lebhaftere Bewegung. Für die ruhigen Zustände jedoch, die er vorzugsweise darstellt, reicht seine Kenntniss vollkommen aus; seine Motive sind nicht zahlreich, aber er weiss sie trefflich anzuwenden. Eine Figur, gleich dieser, die wie mit zusammengebundenen Füßen dasteht und das Buch so ungeschickt hält, dass sie nicht nur unmöglich darin lesen könnte, sondern dass es ihr auch alsbald aus der Hand fallen müsste, kommt bei ihm nicht vor. — Eine merkwürdige Composition ist Pinturicchio's Titus Sempronius, im Begriffe eine Schlange zu tödten. Ganz Milde, Sanftmuth, Schwärmerei, sieht er aus, als wenn er keine Fliege um's Leben bringen könnte und in dem seltsamsten Widerspruch steht der elegische Ausdruck des gedankenvoll geneigten Hauptes zu dem Werk, das er vollbringt. Aus seinem ganzen Wesen spricht, statt der hier erforderlichen Befähigung zur That, nur

XI. Nr. 27.



Wehmuth und stille Insichversunkenheit. Deutlich tritt in diesem Bilde die, freilich mit ihren Vorzügen zusammenhängende Schwäche der Schule hervor, die sie von der Historienmalerei im grossen Styl ausschliessen musste. Dass Raphael aus ihr hervorging, ist kein Gegenbeweis; er war eben Raphael.

- Die innere Verwandtschaft zwischen der umbrischen und der älteren bolognesischen Schule vermittelt den Uebergang zu dieser. Aus ihr findet man von Fr. Francia
- XI. Nr. 55. eine heil. Jungfrau mit dem Kinde und zwei Engeln von reinsten Schönheit und schwärmerisch sehnsüchtigem Ausdruck in der Färbung, von geheimnissvollem Glanz durchdrungen. Eine zweite Madonna ist nicht minder fromm und innig, aber minder schön. Auch drei Schüler Francia's lernt man hier kennen: Cotignola, Timoteo della Vite und Innocente da Imola. Des Erstgenannten Grablegung zeigt ein treues Festhalten an den alterthümlichen Styl; die Composition ist von tief religiösem Ernst durchdrungen, die Formengebung dürftig, das Colorit dunkler und schwermüthiger als bei Francia. Innocente da Imola und Timoteo della Vite schlugen später andere Wege ein und traten zur römischen Schule über.
- XI. Nr. 22. Ein schönes Madonnenbild von della Vite bekundet ein so inniges Anschmiegen an Raphael, eine so begeisterte Hingebung an sein Ideal, dass man es für eine treffliche Copie nach ihm zu halten versucht wäre. Minder glücklich ist Innocente da Imola in seiner Vermählung der heil. Catharina, auf der die Jungfrau etwas Starres, Lebloses und zum Ueberfluss einen schielenden Blick hat.

- Von den zwei Bildern, die hier Raphael genannt
- XI. Nr. 17. sind, ist das eine sicher unächt. Der Kopf der Madonna hat allerdings Aehnlichkeit mit dem in Raphael's Jugendwerken häufig vorkommenden Typus, ist aber keineswegs von seinem Geiste beseelt; am allerwenigsten kann der kleine Johannes, der, auf das schlafende Christuskind hinzeigend, mit unangenehmer Lebendigkeit aus dem Bilde herauslacht, sein Werk sein. Wer kennt nicht den erhabenen Ausdruck, den Raphael auch in seine Kinderköpfe zu legen weiss? — Das kleinere Bild, in Auffassung, Empfindung und Formen der Madonna im Grünen



verwandt, ist in seinem unteren Theil unvollendet geblieben und gewährt einen Einblick in Raphael's Verfahren. Sein Werth ist vor Allem der einer theuren Reliquie. — Auch einem reichbegabten, zu wenig bekannten Schüler des Meisters von Urbino begegnen wir hier: Andrea Sabbatini, da Salerno genannt († 1543). Der edle, milde Sinn, der aus seinem Tode der heil. Jungfrau IX. Nr. 36. spricht, der charakteristische Ausdruck der Köpfe, die Schlichtheit und Anmuth der Bewegungen erklären Raphael's Vorliebe für diesen Schüler, den er nur ungern entliess, als Privatverhältnisse Sabbatini's Rückkehr in die Heimath geboten. Die Färbung ist etwas schwach, doch zart und ansprechend. — Andere Bilder aus der römischen Schule sind eine keineswegs anziehende halbnackte weibliche Figur von Giulio Romano, eine sehr schwerfällige mythologische Composition von Arpino, endlich nicht gerade erhebliche Arbeiten von Baroccio, Domenico Feti und Gian Francesco Romanelli. Der historischen Treue wegen sei bemerkt, dass des Letzteren angebliches Porträt der Madame de Montespan entweder nicht X. Nr. 41. von ihm, oder nicht das Porträt der berühmten Favorite sein kann. Romanelli starb im Jahre 1662, also bevor der Stern der Montespan aufgegangen war.

Des ungeheuren Einflusses, den Leonardo da Vinci's langer Aufenthalt in Mailand auf die lombardischen Maler ausübte, habe ich schon früher erwähnt; er erstreckte sich auch auf solche Künstler, die, wie Gaudenzio Ferrari (1484—1549), nicht zu Leonardo's eigentlichen Schülern zählen. Man erkennt diesen Einfluss in einem Bilde Ferrari's, das die heilige Jungfrau mit dem Kinde und einem XI. Nr. 45. Mönche darstellt. Nicht die beiden heiligen Personen sind der Glanzpunkt des Bildes, — die Madonna hat einen etwas verdriesslichen Ausdruck, der kleine Christus ist nicht sonderlich bedeutend, — sondern der Mönch, in dessen blassen Zügen eine ganze Welt von Empfindungen liegt, alle Strenge der Askese, alle Seligkeit des Aufgehens in einer göttlichen Liebe. In herrlicher Weise vereinigt sich in dieser Gestalt der Tiefblick des Denkers mit der Frömmigkeit Perugino's, dessen Schüler Ferrari längere Zeit war.

XII. Nr.  
18.  
XII. Nr.  
22.



An die mailändische Schule schliesst sich die von Parma. Nur eine kurze Blüthe war ihr beschieden; all ihr Glanz beruht fast ausschliesslich auf dem Namen Correggio, aber wie entzückend war diese Blüthe, wie leuchtend dieser Glanz! Correggio lässt sich, meiner Empfindung nach, mit keinem anderen Maler vergleichen; auf ihn passt Shakespeare's Wort: „Ich bin ich selbst allein.“ Im Ausdruck eines bis zur mystischen Verzückung gesteigerten Gefühlslebens steht er einzig und unerreicht da; an zauberischem Reiz der Formen (ich sage Reiz, nicht Schönheit), malerischer Vollendung hat ihn Keiner übertroffen. — Die Gallerie besitzt von ihm nebst mehreren Studien zu grösseren Compositionen, eine Madonna von der heitersten, süssesten Milde des Ausdrucks, und sein Selbstporträt, über dessen edle, von einer leisen Schwermuth vergeistigten Züge das Spiel der Lichter und Schatten einen unsäglichen Reiz ergiesst. — Anmuthig in den Formen und von schöner Wärme des Tons ist Lelio Orsi's Venus mit Amor. — Den Abweg, auf den die Schule gerieth, bezeichnet eine heil. Familie von Parmigino nur zu deutlich. Hier ist die Zierlichkeit bereits zur Geziertheit, die Lebendigkeit des Ausdrucks zur anwidernden Koketterie geworden. In der Technik jedoch ist das Bild nicht ohne Verdienst, die Ausführung sehr präcis, die Färbung fein abgestuft.

Die Kennzeichen der Ferraresen, eine gewisse Tüchtigkeit und Einfachheit bei unerquicklicher Schärfe der Umrisse und etwas buntem Colorit, finden sich auch in den Bildern Garofalo's, eigentlich Benvenuto Tisio (1481 bis 1559), wieder. Merkwürdig ist bei Nr. 57, wie das dem Raphael entlehnte Motiv einen ganz anderen Charakter erhält; die erhabene Demuth Raphael'scher Madonnen wird hier zur stolzen, selbstbewussten. — Von lieblicher Naivetät und zierlicher Ausführung ist eine figurenreiche Composition des weniger bekannten Scarsellino da Ferrara, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, in der, während die Jungfrau mit dem Kinde beschäftigt ist, ein Engel im Vordergrund ihre Wäsche ausbessert.

Glänzender als durch die Carracci selbst, von denen hier kein Hauptbild vorhanden, ist die von ihnen gegründete



spätere bolognesische Schule durch ihre Anhänger vertreten, unter denen, hier wie überall, wo er neben seinen Schulgenossen erscheint, Dominichino (1591—1641) der Preis gebührt. Wie kein anderer Künstler seiner Zeit hat er sich eine edle Wahrhaftigkeit, eine liebevolle Hingebung an die Natur bewahrt; nur bei ihm findet sich noch die Tiefe und Ursprünglichkeit der Empfindung, die fast bei allen übrigen einem koketten Spiel mit schönen Formen und bestechenden Lichteffecten hatte weichen müssen. Sein Leben war kein glückliches. Neid und Missgunst verfolgten ihn, sein Bestes ward bekrittelt, der Kranz, den er verdiente, Unwürdigen gereicht. Endlich schienen bessere Tage für ihn anzubrechen; er ward nach Neapel berufen, um bei der Ausschmückung des Domes thätig zu sein. Der ganze, leidenschaftliche Hass der neapolitanischen Maler, die keinen Fremden neben sich dulden wollten, und dem bereits Annibal Carracci hatte weichen müssen, wandte sich gegen ihn und bereitete ihm zahllose Widerwärtigkeiten. Er starb noch nicht fünfzig Jahre alt, wie man vermuthet an Gift, das seine Rivalen ihm reichten.

Mehrere vorzügliche Arbeiten Dominichino's sind hier vereinigt: ein David mit dem Haupte Goliath's, grossartig XI. Nr. 12. im Ausdruck und Bewegung, von herrlicher Kraft der Modellirung und Farbe; ein Loth mit seinen Töchtern, XI. Nr. 35. dessen rythmische Anordnung, reine Formen und reizvolle Ausführung der weiblichen Figuren über das höchst widrige Sujet glücklich hinweghelfen; zwei virtuos gemalte Heiligenbilder und ein prachtvolles, des grössten Meisters XI. Nr. 13. würdiges Porträt des Cardinals Ludovisi, grandios in der<sup>40.</sup> Auffassung und von feinsten Durchbildung. — Auch von XI. Nr. 33. Guercino sieht man hier sehr Schönes: eine heil. Familie, XI. Nr. 16. von einem Adel, einer Wärme und Innigkeit, wie er sie nicht oft entwickelt, eine Ruhe auf der Flucht, trefflich XII. Nr. beleuchtet und gruppirt und einen im Ausdruck bedeuten-<sup>15.</sup> den Christuskopf. — Mehreres von Guido Reni, darunter XII. Nr. eine sehr liebliche Anbetung der Hirten, einfacher und<sup>14.</sup> anspruchloser als meist; ein Christus am Kreuz, von stim- XII. Nr. mungsvollem Ernst, eine grössere Composition von etwas IX. Nr. 7. schwerer Färbung und ganz modernem Ausdruck, aber X. Nr. 43. nicht ohne treffliche Details, und eine Lucretia, deren X. Nr. 19.



Schönheit im Ausdruck und Bewegung durch den bei Guido Reni so häufig vorkommenden grünlichen Fleishton arg beeinträchtigt wird. Man denkt unwillkürlich an eine Grünspanvergiftung. — Albani erscheint mit meh-

- XI. Nr. 20. reren mythologischen Darstellungen, worunter eine Galathea durch heitere Anmuth und Klarheit des Colorits besonders anspricht. — Schidone, der trotz seiner vielfachen späteren Wandlungen als Schüler des Annibale Carracci zu den Bolognesen gezählt zu werden pflegt, werden wir in der Liechtenstein'schen Gallerie von einer viel vortheilhafteren Seite kennen lernen, als hier in seinem
- XII. Nr. 25. David, bei dem ihm die vulgären Formen und gewaltsamen Lichteffecte der neapolitanischen Naturalisten als Muster vorschwebten.

- An der Spitze dieser letzteren steht Caravaggio
- X. Nr. 4. mit einem höchst energisch gemalten Selbstporträt und einem Conversationsstück (XI. Nr. 48) von eigenthümlicher Grossartigkeit der Formen, die zu dem unbedeutenden Gegenstand nicht recht passen will. Ausserdem noch Bilder von Manfredi, Preti, Vaccaro, B. Strozzi. — Salvator Rosa, der Schöpfer eines selbstständigen Styls, gehört nicht mit zur Schule. Man sieht hier zwei schöne
- IX. Nr. 3. 4. Landschaften von ihm, in denen jedoch seine charakteristischen Vorzüge nicht so entschieden hervortreten, wie z. B. in seinen im Belvedere befindlichen Bildern. — Erwähnenswerth ist endlich noch eine Flucht nach Aegypten von Luca Giordano, die voll Talent und Leichtigkeit in der Darstellung, die grossen Naturanlagen verräth, deren edlere Ausbildung durch Leichtsinns und handwerksmässige Hast des Producirens unmöglich gemacht wurde.

### Altdeutsche und altniederländische Schule.

An Zahl wie an Wichtigkeit der darin enthaltenen Kunstwerke steht diese Abtheilung hinter der niederländischen, spanischen, italienischen sehr beträchtlich zurück. Nicht als ob es ihr an ausgezeichneten Werken gänzlich fehlte; doch ist die Zahl derselben gering und daneben eine Masse von verstimmenden Mittelmässigkeiten aufge-



häuft. Hiezu gesellen sich noch auffallende Unrichtigkeiten in der Benennung der Bilder und eine so planlose, willkürliche Zusammenstellung oder vielmehr Zerstreuung derselben wie in keiner anderen Abtheilung. Die allerwenigsten haben die Stelle, die der Katalog ihnen anweist, behauptet. Ein in den Rahmen gesteckter Zettel gibt zwar allerdings an, wohin sie eigentlich gehören, doch an gewissen Punkten könnte nur ein Falkenauge die mit Bleistift geschriebene Weisung entziffern. Gemälde, die man im dreizehnten oder vierzehnten Zimmer zu finden glaubt, sind in einem nicht mehr zur Gallerie gehörigen Saale untergebracht und zwar in bunter Reihe, ohne Rücksicht auf Zeit, Schule, ach! oder auch nur Licht! Auch die meisten anderen Bilder haben in den im Erdgeschoss gelegenen Räumen eine ungenügende Beleuchtung und einen ungünstigen Standpunkt. Als wäre es daran noch nicht genug, hat man eines der werthvollsten, die Kreuzabnahme von Matthäus Grunewald (hier fälschlich Schäufelein genannt), durch ein davor gestelltes plastisches Werk der Betrachtung beinahe entzogen. Sichtlich ist diese Abtheilung das Stiefkind der Gallerie. Angesichts der in ihr herrschenden Unordnung muss ich die bisherige Bezeichnung der Bilder mit Nummern aufgeben; sie wäre vollkommen nutzlos. Anderswo werden meine, dem Katalog folgenden Angaben nur ausnahmsweise mit dem Factum nicht zusammenstimmen; hier aber ist die Ausnahme zur Regel geworden und eine so rastlose Bilderwanderung im Gange, dass die heute richtige Angabe vielleicht schon morgen falsch wäre. In diesem Fall ist es mir unmöglich, dem Besucher die eigene Mühewaltung zu ersparen.

Nicht ohne Verwunderung sieht man hier ein allerdings schönes, aber sicher aus späterer Zeit stammendes Bild, eine Kreuzabnahme, dem Hubert van Eyck zugeschrieben, von dem, wie bekannt, nur an vier Orten (in Gent, Madrid, Neapel und Berlin) historisch beglaubigte Werke existiren. Hat aber dieses Bild, das aus der Schule Johann van Eyck's herrühren dürfte, auch keinen Anspruch auf Aechtheit, so ist es nichtsdestoweniger ein bedeutendes Werk von tief religiösem Charakter, voll Wahrheit und Ausdruck in den Köpfen, höchst sorgfältig



in der Ausführung, die in gewissen Details, z. B. in der Behandlung des Haares, von ausnehmender Genauigkeit und Präcision ist. — Ausser diesem enthält die Abtheilung nur noch ein altniederländisches Bild, eine Kreuzigung von Lucas van Leyden, dem talentvollen *enfant terrible* des edlen Realismus der van Eyck's. Eine geistreiche, trotz des grossen Figurenreichthums klare Gruppierung und ein lebendiger Ausdruck des Schmerzes sind die Vorzüge dieses Bildes; die Köpfe sind jedoch fast durchgängig sehr hässlich, die Figuren breit und schwerfällig.

Der Kreuzabnahme von Matthäus Grunewald habe ich vorhin erwähnt. Ein Hauptbild des Künstlers, vereinigt sie seine Vorzüge: strenge Symmetrie der Anordnung mit schöner Freiheit der Bewegung, Naturwahrheit mit Würde des Ausdrucks, meisterhafte Zeichnung mit tiefer Kraft der Färbung. Auffallend, weil in deutschen Bildern jener Zeit sehr selten, ist die Anmuth seiner Frauengestalten, z. B. der heil. Magdalena, die, seitwärts kniend, mit einer Geberde voll unsäglicher Demuth, Liebe und Trauer die Hand des Erlösers an ihre Lippen drückt. Auch die schwarzgekleidete Stifterin ist eine von zartem Liebreiz umhauchte Gestalt. Dieser gegenüber, wahrscheinlich mit ihr an der frommen Stiftung betheiligt, steht ein Bischof im vollen Ornat, dessen kleinstes Detail eine ungemein sorgfältige Ausführung wiedergibt. Der Kopf des Kirchenfürsten ist von merkwürdiger Kraft der Charakteristik. In manchen Punkten, dem breiteren, edleren Faltenwurf, der weicheren Verschmolzenheit des Colorits, zeigt Grunewald in diesem Bilde sich seinem grossen Mitstreben, Albrecht Dürer, überlegen. — Von diesem befindet sich hier eine Kreuzigung, deren Hauptvorzug in ihrem dramatischen Leben liegt. — Alles auf dem Bilde ist Affect, Handlung und Bewegung, ohne dass der erschütternde Vorgang dadurch von seinem Ernst verlöre. In der Mitte des Vordergrundes, nach dem Kreuze hinschreitend, erblickt man die heil. Jungfrau und Johannes, keineswegs schöne, ja nicht einmal edle Gestalten, von langgestreckten Formen, mit plumpen Extremitäten, aber mächtig durch den Ausdruck eines namenlosen, verhaltenen Schmerzes; rechts trauernde Frauen, links Kriegs-



knechte, im Zeitcostüm, die um das Gewand des Herrn wülfeln, während ein beturbanter Reiter ihm den Speer in die Seite stösst. Hinter dem Kreuz eine lebhaft bewegte Gruppe von Zuschauern. Die Ahnung eines hier verübten ungeheuren Frevels scheint durch die Gemüther zu gehen, Mienen und Geberden drücken Mitleid und Entsetzen aus. Die Ausführung steht nicht auf der Höhe der Empfindung: kein Zug von Schönheit mildert die herbe Wahrheit der Charaktere, die Formen sind im hohen Grade ungefällig und erscheinen durch den verkümmerten Wurf der Gewänder noch dürftiger. Das Colorit ist gedämpfter, einförmiger als es bei Dürer vorzukommen pflegt. — Ungemein Schönes besitzt die Gallerie von Lucas Kranach. In seiner Ehebrecherin vor Christus ist der Ausdruck von Schmerz, Beschämung und Rührung in dem Kopfe der Sünderin vortrefflich gelungen, Christus selbst, wenn auch ohne die erhabene Ruhe moralischer Ueberlegenheit, edel und würdig in seiner Widerlegung der Pharisäer. Diese sind übrigens das Vollendetste in dem Bilde; der im Vordergrunde Stehende, der bereits einen Stein ergriffen hat, geradezu ein Meisterwerk der Charakteristik. Man erschrickt vor der Bornirtheit, Gemeinheit und Bestialität, die in den Formen wie in dem Ausdruck dieses Kopfes liegt. Von solcher psychologischer Schärfe ist in Kranach's Herodias freilich nichts zu verspüren. Unschuldig, harmlos wie sie hier erscheint, wäre es ihr gewiss nie eingefallen, das Haupt des Täufers zu verlangen; andere Wünsche wären dem schönen Kinde, das, nach dem reichen Anzug zu schliessen, sich gerne putzt und schmückt, unendlich näher gelegen. Aber ihre Jugendblüthe ist so hold, ihre naive Anmuth so einschmeichelnd, dass man sich gerne damit bescheidet, in dem Ganzen nur das Porträt eines zarten deutschen Jungfräuleins zu sehen. Das blühend heitere Colorit passt zu der kindlichen Rundung und Weichheit der Formen; alles Detail, der Kopfputz, der reiche Goldschmuck u. s. w., ist mit der äussersten Sorgfalt und Feinheit ausgeführt. — Zwei Bildnisse von Hans Holbein gehören ohne Zweifel seiner früheren Zeit an und haben noch wenig von der Eleganz des Vortrags, zu der er später gelangte. Ein männliches Porträt in



ganzer Figur von Christoph Amberger zeichnet sich durch geistvolle Auffassung und tiefe Sättigung der Farbe aus; das weibliche ist schwächer.

Eine im Katalog mit Nr. 8 Zimmer XIII angeführte Ruhe auf der Flucht von A. Elzheimer konnte ich in diesem Wirrsal nicht herausfinden, weiss daher in Bezug auf diesen Meister nur von einer schönen Landschaft, die übrigens auch ihre Stelle verändert hat, zu berichten. Die Dimensionen derselben sind von einer bei ihm selten vorkommenden Grösse, die Empfindung eben so zart, die Ausführung eben so fein wie auf seinen kleineren Bildern. Es stellt eine von Teichen durchschnittene, waldige Gegend mit badenden Frauen und weidenden Thieren vor; doch ist die Staffage hier nur oberflächlich behandelt und der ganze Accent auf die Landschaft gelegt, die durch ihre schattige Kühle und Frische wie durch das Träumerische der Stimmung einen eigenthümlich poetischen Eindruck macht. Im Ton ist das Bild heller als gewöhnlich.

Sehr misslich nimmt sich neben Elzheimer, diesem ächten Künstler, sein Zeitgenosse Rottenhammer aus. Er bezeichnet den Beginn einer Periode, in der nur noch im Porträt hie und da Erfreuliches geleistet wurde, während in der Historienmalerei innere Leere und Kälte und äussere Gespreiztheit immer tiefer einrissen. Ein Blick auf die Bilder Rottenhammer's, Frank's, Platzer's (1704—1767), des unerträglichen Manieristen, wird diese Behauptung rechtfertigen. Eine edlere Auffassung, ein klareres Bewusstsein dessen, was Noth thut, findet sich fast nur in einer Madonna von R. Mengs, in der aber auch die Kraft nicht gleichen Schritt mit dem Willen hält. — Noch einer, wenn auch nicht imponirenden, doch mindestens von dem grossen handwerksmässigen Haufen verschiedenen Erscheinung begegnen wir in Angelica Kauffmann (1742—1808). Ihr hier befindlicher Pyrrhus als Kind zu König Glaucias gebracht, ist für die Weise der Künstlerin sehr bezeichnend. Der grosse Ruf, den sie erwarb, hat seine Begründung nicht sowol in der Stärke ihres Talents, als in dessen innerem Zusammenhang mit der eben herrschenden Geschmacksrichtung. Man vergesse nicht, dass sie in einer Zeit lebte, in der Sentimentalität und Schön-



seligkeit an der Tagesordnung waren und die Kunst wie die Literatur ganz und gar durchdrungen hatten. Angelica Kauffmann brauchte nur dem Zuge ihrer Natur zu folgen, um des Beifalls gewiss zu sein. Dabei war sie unstreitig eine geschickte Malerin. Schon in früher Jugend von ihrem Vater nach Italien geführt, hatte sie den Meistern dieses Landes — meines Dafürhaltens besonders Guido Reni — ein eifriges Studium gewidmet und sich eine bedeutende Technik erworben. Sinn für Anmuth und eine leichte, wenn auch nicht reiche Erfindungsgabe, hatte ihr die Natur verliehen; da sich mit dieser Gabe nun auch ein sehr gefälliges, ansprechendes Colorit verband, ist die Anerkennung, die ihre Bilder fanden, wol erklärlich. Als sie, hochbetagt und hochgeehrt, in Rom starb, betheiligte sich die ganze Stadt an ihrer, von Canova selbst veranstalteten Leichenfeier. Seltsamer Weise fühlte sie sich am meisten zu antiken Stoffen hingezogen, mit denen jenes sentimentale Element sich am wenigsten verträgt. Hiezu kommt noch, dass ihr, wie den meisten Malern jener Zeit, das Verständniss des Faltenwurfes gänzlich fehlte, und ihre Draperien meistens das Ansehen nasser Lappen haben. Wir werden sie übrigens als Porträtmalerin von einer günstigeren Seite kennen lernen.

Ich erwähnte vorhin, dass während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts fast nur das Porträt sich noch auf einer gewissen Höhe erhielt; die hier befindlichen Bildnisse von F. H. Roos, Kupetzky, Naumann und Seybold bestätigen dies. Die Perle dieser Gattung ist jedoch ein prachtvolles Porträt des Grafen Ludwig von Zinzendorf von Balthasar Denner. Statt wie gewöhnlich die Natur mit slavischer Pünktlichkeit, mit schier grauenenerweckender Treue zu copiren, hat er sie hier edler und freier aufgefasst und ein wahrhaftes Charakterbild geschaffen. Klarheit, Friede und Milde, ein stilles Siegesbewusstsein spricht aus den Zügen des merkwürdigen Mannes; man fühlt, dass man hier einem Helden gegenüber steht, der die Welt überwand. Der schwärmerische, seelenvolle Blick lässt die tiefste Liebesfülle ahnen, während der feste Schluss der schmalen Lippen zugleich jene Energie verräth, deren es bedarf, um im eigenen Schwunge



Andere mit sich fortzureissen. — Von eben so gründlichem Verständniss der Form zeugend, wie alle Bilder Denner's, zeichnet sich dies noch durch eine wärmere, weicher verschmolzene Färbung aus. — Bemerkenswerth, wenn auch mit diesem nicht zu vergleichen, ist Angelica Kauffmann's Porträt einer Dame am Putztisch, von einem bei ihr ganz ungewohnten sinnlich leidenschaftlichen Ausdruck und von verhältnissmässig kräftiger Färbung, und die Arbeiten zweier mir unbekannter Künstler, Tont und Oelenhainz, die sich nach den Niederländern gebildet zu haben scheinen.

Die Landschaften mit Thierstaffage von J. H. Roos sind fast das einzige Erfreuliche, was diese Abtheilung an ähnlichen Naturschilderungen bietet. Eine Landschaft des zu seiner Zeit so berühmten Philipp Hackert (1737—1807) ist zwar minder decorativ als gewöhnlich, aber noch immer nüchtern und prosaisch genug.

Zum Schlusse sei noch der Arbeiten zweier englischer Künstler, Sir Joshua Reynolds' und Benjamin West's, gedacht. Von dem Ersteren (1723—1792), dessen Bedeutung vorzüglich im Porträt liegt, sieht man hier ein Bildniss des Admirals Hughes von grosser Eigenthümlichkeit des Vortrags und lebensvoller Frische des Colorits; von Benjamin West (1738—1820) eine historische Composition, die den Tod des Generals Wolf zum Gegenstand hat, eine verkleinerte Wiederholung seines bekannten Bildes in der Grosvenor-Gallery. Der tödtlich verwundete General ist von den Seinen umgeben, die, Bestürzung und Trauer in den Geberden, sich zu ihm herandrängen; im Vordergrunde kauert ein Indianer, mit gespannter Aufmerksamkeit den weissen Mann betrachtend, der so muthig wie irgend einer seines Stammes dem Tode in's Auge blickt. Die Gruppierung ist geistvoll, der Ausdruck lebendig, aber die Figuren, den sterbenden Feldherrn nicht ausgenommen, sind alle so überaus jugendlich, dass man ein Cadettencorps vor sich zu sehen glaubt. Im Colorit zeigt sich West nicht sonderlich stark, am wenigsten ist es ihm gelungen, den nicht zu beseitigenden Uebelstand der vielen rothen Uniformen glücklich zu verdecken.

---



## Die fürstl. Liechtenstein'sche Gallerie.

Ein von Gärten umgebener Sommerpalast, dessen architektonische Verhältnisse einen würdigen und imposanten Eindruck machen, umschliesst die im Besitze dieser fürstlichen Familie befindlichen Kunstschatze. Auf einer prachtvollen Marmortreppe, der schönsten Wiens, gelangt man in eine grosse mit Fresken geschmückte Halle, die in die sechs Säle des ersten Stockwerks führt; im zweiten Stockwerk beträgt die Zahl der natürlich kleineren Zimmer mehr als das Doppelte. An sechzehnhundert Gemälde sind in diesen Räumen aufbewahrt, darunter freilich auch viele, deren Abwesenheit keineswegs zu beklagen wäre. Mit gutem Gewissen darf man behaupten, dass mehr als ein Drittel der hier vereinigten Bilder theils aus apokryphen, theils aus schwächeren Werken berühmter Künstler, theils aus Arbeiten besteht, die in Bezug auf den Namen ihres Urhebers wie ihrem Werthe vollkommen unbedeutend sind. Es wäre ein wesentlicher Gewinn für die an Meisterwerken reiche Sammlung, wenn sie von diesem ihrer nicht würdigen Ballast befreit würde. Ich weiss, dass das Majoratsgesetz eine solche Sichtung nicht gestattet; jedes einmal der Sammlung einverleibte Bild muss in ihr verbleiben. Wir aber mögen uns getrost über diese Vorschrift hinwegsetzen, und, jene wünschenswerthe Ausscheidung im Gedanken vollführend, nur bei dem wirklich Beachtenswerthen verweilen.

Auffallend ist in dieser Gallerie die äusserst ungleichmässige Vertretung der verschiedenen Schulen. Während sie, was die Niederländer betrifft, nur sehr wenigen Museen nachsteht, besitzt sie eine verhältnissmässig geringe Zahl



italienischer Bilder, darunter, allerdings, neben ganz indifferenten, Werke von den grössten Meistern und vom köstlichsten Werthe. Aehnlich verhält es sich mit Bildern altdeutscher Kunst. Die französische ist durch kein Hauptwerk repräsentirt, die spanische geht nahezu leer aus. Wenn die Liechtenstein'sche Gallerie dennoch mit Recht zu den berühmtesten zählt, so hat sie es vor Allem ihren Rubens, van Dyck, Rembrandt und Ruisdael zu danken.

Gut beleuchtet und im Ganzen zweckmässig geordnet, haben die im ersten Stockwerk befindlichen Gemälde eine angemessene Stätte. Anders verhält es sich mit dem zweiten Stockwerk; alle Uebelstände eines nicht ursprünglich zur Aufnahme von Kunstwerken bestimmten Baues treten hier schreiend hervor. Die niedrigen Fenster geben nicht das erforderliche Licht, namentlich kommen die in der Höhe hängenden Bilder dabei übel weg. Der Raum reicht nirgends aus; mitunter sind kostbare Werke in eine dunkle Fensterecke verwiesen oder an einem Fensterpfeiler befestigt, wo kein Lichtstrahl sie je erreicht. Auch die unverhältnissmässige Tiefe der Cabinete ist für kleinere Bilder eine wahre Tarnkappe. — Zum Theil eine Folge des Mangels an Raum ist das Durcheinander, in dem hier die Schulen vermengt sind; im zweiten Saale des zweiten Stockwerks z. B. hängt ein Perin del Vaga zwischen zwei grossen Porträts von Madame Lebrun, Guido Reni und Rubens, A. Carracci und G. Metzsu sind zusammengesellt, sie mögen sehen wie sich vertragen. Eine gründliche Abhilfe ist hier der räumlichen Beschränkungen wegen vielleicht schwer, doch immerhin könnte etwas geschehen, um Plan, Ordnung und Logik in das Ganze zu bringen. Schreiender als alle anderen Uebelstände ist der Mangel an einem Katalog; es scheint fast unglaublich, dass diese reiche, wahrhaft königliche Sammlung nicht einmal katalogisirt ist. Hier wäre die Abhilfe leicht und nichts dazu erforderlich als der gute Wille, die richtige Würdigung des eigenen köstlichen Besitzes. Der Herr Galleriedirector versichert allerdings, es werde im fürstl. Archiv ein Inventarium der Bilder aufbewahrt, für den Besucher jedoch, dem dieses Document nicht zu Gesichte kommt, ist dies ein schwacher Trost, wenn er sich mit Noth und Mühe



und ungeheurem Zeitaufwand in diesem Labyrinth zu rechtfinden muss. Nur der, mitunter corrumpirte Name des Künstlers — Barozi statt Baroccio, Thiorini statt Tiarini u. s. f. — ist auf den Bildern angegeben; jede andere Angabe fehlt. Bei manchen Gemälden, vorzüglich den allegorischen und vielen mythologischen Darstellungen, ist es ganz unmöglich, über ihren Gegenstand in's Reine zu kommen. Endlich ist es, ohne irgend welchen Anhaltspunkt, fast unvermeidlich, trotz aller daran gewandter Zeit und Mühe, in dieser Masse von Bildern dennoch Werthvolles zu übersehen.

In Ermanglung eines Katalogs und folglich auch einer Numerirung, auf die ich mich bei Anführung der einzelnen Gemälde beziehen könnte, bleibt mir nichts übrig, als die Säle der Reihe nach zu durchwandern und in jedem derselben die vorzüglichsten Werke zu bezeichnen. Dass dieses Verfahren eine ermüdende Einförmigkeit und Trockenheit mit sich bringt, kann ich mir nicht verhehlen, allein ich sehe keinen anderen Ausweg. Wollte ich die Einteilung in Schulen beibehalten, so müsste ich zu endlosen Weitschweifigkeiten meine Zuflucht nehmen, um dem Leser begreiflich zu machen, wo er das eben in Rede stehende Bild zu suchen habe. — Meine Absicht, Minderbedeutendes unerwähnt zu lassen, habe ich bereits ausgesprochen. Im Hinblick auf den mir zugemessenen Raum muss ich mich selbst den grossen Meistern gegenüber auf eine Auswahl unter ihren Werken beschränken. Die etwaigen Lücken meiner Darstellung bitte ich den Leser mit den unzähligen Schwierigkeiten zu entschuldigen, mit denen ich hier zu kämpfen hatte.

### Erstes Stockwerk.

#### S a a l I.

Raphael. Zwei Bilder werden ihm hier zugeschrieben, eine heil. Familie und ein männliches Porträt. Die Unächtheit des ersteren ist so bestimmt nachgewiesen, dass ich mich nicht weiter damit zu beschäftigen brauche, das zweite dürfte eine Jugendarbeit des grossen Meisters sein.



Etwas scharf in den Umrissen, etwas trocken in der Farbe, im Ausdruck befangen und von beinahe ängstlichem Fleiss der Ausführung, dürfte es in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Florenz entstanden sein. Wie fast durchgängig in Raphael's frühesten Porträts, ist auch hier dem Bestreben, das Urbild vollkommen getreu wiederzugeben, die Freiheit der Auffassung und Bewegung geopfert.

Correggio. Venus mit dem schlafenden Amor und zwei Genien. Diesem Bilde gegenüber ist kein Zweifel möglich: jeder Zug darin verkündet triumphirend den Namen Correggio's, seine ganze süsse Holdseligkeit ist hier entfaltet. Die Köpfe haben den ihm eigenthümlichen Typus, mit dem etwas breiten Raum zwischen den Augen, den leicht nach aufwärts gezogenen Mundwinkeln, dem reizend sentimental Kinn. In ihrem Ausdruck liegt die sonnige Heiterkeit des Olymps, ein, ich möchte sagen, extatisches Lebensgefühl. Und dieses Colorit, dieses Spiel des Lichtes, dieses Helldunkel! wenn man es entzückend, bezaubernd nennt, lässt man ihm noch kaum sein Recht widerfahren. Das bevorzugte Dresden ausgenommen, hat meines Wissens keine deutsche Gallerie einen Correggio von solchem Umfang, solcher Schönheit und den Künstler charakterisirender Bedeutung aufzuweisen.

Giorgione. Ein weibliches Porträt, eben so herrlich im Colorit wie edel in der Haltung, im Ausdruck von jener schwermüthigen Gluth, die Giorgione kennzeichnet, in der Ausführung des Details, z. B. der Löckchen im Nacken, von so liebevollem Fleiss, dass man meinen möchte, der Künstler habe hier seinem Herzen ein Genüge thun wollen.

Leonardo da Vinci. Christus mit der Dornenkrone. Historisch beglaubigte Bilder Leonardo's sind sehr selten; ob das hier nach ihm genannte wirklich sein Werk sei, wage ich nicht zu entscheiden. Seiner Schule entstammt es gewiss. Es zeigt dieselbe edle Auffassung und Einfachheit in der Behandlung, wie das in der Nähe befindliche grössere Christusbild seines Schülers Cesare da Sesto. Auch den gelblichen Fleishton und die fein empfundene Modellirung der Hände haben beide Bilder mit einander gemein.



Michelangelo da Caravaggio. Eine Lautenspielerin. In einem gewissen Sinne möchte man dies Bild ein Unicum nennen: von dem Gewaltsamen, Abenteuerlichen, Bizarren, in dem sich Caravaggio gewöhnlich gefällt, ist hier keine Spur zu finden; Anmuth, Harmonie und Unbefangenheit sind an ihre Stelle getreten. Die Stellung, namentlich die Wendung des sanft geneigten Hauptes, ist voll natürlicher Grazie, der Ausdruck der ganz in ihr Spiel Vertieften schlicht und liebenswürdig. Auch in der Beleuchtung hat der Künstler seine sonstige Schärfe und Grellheit vermieden. Im breiten, ruhigen Strom ergiesst sich das Licht und bringt, wo es hinfällt, wunderbare Reflexe hervor.

Guido Reni. Eine sehr grosse Anbetung der Hirten, auf der das Licht, von dem göttlichen Kinde ausgehend, mit grosser Virtuosität bis in den dämmerigen Hintergrund abgetönt ist. Die Madonna selbst ist zart, schön und mild, die Gruppe der Hirten reich an trefflichen Charakterköpfen, in Stellung und Bewegung jedoch das Absichtliche, Theatralische nicht immer vermieden. — Venus mit zwei Amorenen, von denen einer einen Satyr zurückweist. Wenn das Motiv der Liebesgöttin an Tizian erinnert, so kann man der Farbe dies auch nicht im Entferntesten nachrühmen. Noch schwächer in dieser Beziehung ist eine übrigens durch Reinheit der Formen und geschmackvolle Anordnung ansprechende *carità romana*.

Guercino. Der heil. Hieronymus wird durch die Posaune des Engels aus dem Schlummer geweckt. Sehr lebendig in der Bewegung und von kräftigem Colorit.

Sassoferrato. Eine Madonna in einen blauen Schleier gehüllt. Vielleicht die bedeutendste Leistung dieses frommen, milden, aber etwas schwächlichen Meisters. Mir wenigstens ist von ihm kein Bild bekannt, in dem die Auffassung von solchem Ernst, die Empfindung von solcher Energie, die Färbung von solcher Tiefe und Wärme wäre.

Dominichino. Eine verkleinerte Wiederholung, vielleicht auch nur Copie, seiner berühmten Sibylle.

Andrea del Sarto. Heilige Familie mit dem kleinen Johannes. Wenn überhaupt von ihm, keine seiner vorzüglicheren Arbeiten.



Massimo Stanzioni (1585—1656). Madonna mit dem Kinde. Die Jungfrau selbst schön und würdig, während die gemeinen Formen des Kindes die neapolitanische Schule erkennen lassen.

Bemerkenswerth sind ferner noch eine in der Auffassung eigenthümliche Herodias des Sienesen Beccafumi (Meccherino genannt) und ein wirksam beleuchteter David von Ferrobosco.

### Saal II.

Perugino. Madonna mit dem von einem Engel gestützten Kinde in einer Landschaft. Eine Composition voll lebenswürdiger Naivetät und Anmuth. Die Milde und Demuth im Ausdruck der Köpfe, der traulich beschränkte Charakter der Zustände, die Landschaft, in der Thiere weiden — diese sind allerdings etwas steif ausgefallen — haben eine gewisse Verwandtschaft mit der Auffassung mancher älteren deutschen Meister, denen der Italiener, was die Zierlichkeit der Formen betrifft, freilich sehr überlegen ist. Man möchte den Künstler um die Stimmung beneiden, in der er dieses Bild malte.

Moretto da Brescia. Heilige Familie. Durch Adel des Styls und der Charaktere seiner würdig, aber gegenwärtig in einem Zustand, der eine Restaurirung dringend nothwendig macht.

Giorgione. Ein männliches Porträt von so bewundernswerther Vollendung, dass man, um ein würdiges Gegenstück dazu zu finden, zu seinem weiblichen Porträt im ersten Saale zurückkehren muss.

Caravaggio. Eine sterbende Lucretia von mächtigem Ausdruck des Schmerzes, in seiner gewohnten Weise mit Anwendung scharfer Contraste gemalt.

Carlo Dolci. Eine sehr schön gemalte Madonna, in Ausdruck und Charakter mit den zahllosen Madonnenbildern dieses Künstlers ganz übereinstimmend. Ansprechend und von einer bei ihm seltenen Unbefangenheit ist das Porträt eines jungen Mädchens.

Guido Reni. Das Christuskind auf dem Kreuze schlummernd. Schön modellirt und nicht ohne Wärme des Fleischtöns. Zwei symbolische Darstellungen (des Glaubens?) sind



von ganz oberflächlicher Empfindung und bei einer gewissen conventionellen Anmuth leer in den Formen. — St. Hieronymus in einer Höhle schreibend. Der Heilige selbst ist nicht von sonderlicher Bedeutung, der Engel hingegen eine der schönsten Gestalten Guido Reni's.

Albani. Eine Venus meretrix und, wenn ich nicht irre, eine Venus, die sich bemüht, durch ihre Liebkosungen den herben Jünglingstrotz des Adonis zu brechen. Beide Bilder höchst zierlich in den Formen, von klarem, heiterm Colorit.

Guercino. Der heilige Joseph in einem Buche lesend. Im Motiv des Kopfes ziemlich gewöhnlich aber wirksam durch einen gewaltigen blendenden Lichteffect.

Die auf Tizians Rechnung gesetzten Bilder sind sicher unächt; kein Funke seines Geistes und seiner Grösse findet sich in ihnen. — Nicht grösseren Anspruch auf Aechtheit haben die dem Andrea del Sarto zugeschriebenen Arbeiten.

### S a a l III.

Hier ist Rubens Alleinherrscher. Der lange, in Gallerieform gebaute Saal enthält ausser seinen Darstellungen aus dem Leben des Decius kein anderes Bild. Die gewaltige Tragödie zerfällt in sechs Acte. Räumlicher Bedingungen wegen sind diese nicht nach ihrer natürlichen Reihenfolge geordnet; es scheint mir daher zweckmässig, diese hier herzustellen. Auf dem ersten Bilde sehen wir die Auguren aus dem Flug der Vögel, den Eingeweiden der Opferthiere den Preis verkünden, um den die Götter Rom den Sieg verheissen; auf dem zweiten spricht Decius zum Heere, um es zum Kampfe gegen Latium zu entflammen; das dritte zeigt uns den Helden, wie er die Todesweihe empfängt; das vierte stellt ihn in dem Moment dar, in dem er zum letzten Ritte sein Ross besteigt; das fünfte versetzt uns in die Schlacht, in deren blutigem Getümmel er sein Schicksal erfüllt; das sechste endlich lässt uns dem Triumphe beiwohnen, den Rom dem todten Sieger bereitet. — Meines Erachtens ist dieser Cyclus das Vollendetste, das Rubens auf dem Gebiete der profanen Historienmalerei geschaffen hat. Durch das Ganze geht eine Grösse des Gedankens, eine Energie der Empfindung, eine tragische Macht, die



uns mit Staunen und Bewunderung erfüllen. Jedes einzelne dieser Bilder hat in sich seinen Schwerpunkt, und dennoch schliesst sich das folgende mit innerer Nothwendigkeit ihm an, so wahrhaft organisch ist der Entwurf und Aufbau dieses durch Farben sprechenden Gedichtes. Die willkürlichen allegorischen Zuthaten und Ausschmückungen, die Rubens sonst so gerne anzubringen pflegt, sind hier weggelassen, nur Geschichte und Poesie erheben ihre gewaltige Stimme. Die Gestalten sind zwar nicht antiken Motiven nachgebildet, wol aber von antikem Geiste durchdrungen: auf sich beruhend, voll männlich-ernster Selbstbestimmung und heroischer Ergebung. Ueber alles Lob erhaben ist die Weisheit, mit der, nach der geistvollsten Exposition, die Handlung ihrem Höhenpunkt zugeführt wird, bis sie endlich im Triumph des todtten Helden ihren versöhnenden Abschluss findet. Man fühlt:

„Dass so zu leben und auch so zu sterben

Das Höchste sei, was kann ein Mensch erwerben!“ — —

Dichterische Schöpfungen ersten Ranges, sind die Bilder zugleich Meisterwerke der Kunst, Bewegung, Anordnung, Farbe von der merkwürdigsten Kraft der Stimmung. So düster grossartig die Todesweihe, so voll wilder Aufregung und stürmischer Leidenschaft die Schlachtscene, so reich, bewegt und glänzend ist die Darstellung des Sieges- und Trauerfestes. Wozu diene es, einzelne Figuren oder Gruppen hervorzuheben? Wie herrlich sie sein mögen, ihr Hauptvorzug liegt darin, dass sie zur harmonischen Abrundung des grossen Grundgedankens dienen.

#### S a a l IV.

Nebst andern, zum Theil trefflichen Werken enthält dieser Saal eine bedeutende Anzahl von Bildern van Dyck's, vornehmlich Porträts, unter welchen einige seiner vollendetsten. Ich wende mich jedoch zuerst zu seinen religiösen Compositionen, um der höheren Kunstgattung ihr Recht widerfahren zu lassen. Das grössere Publicum sieht in van Dyck nur einen der genialsten Porträtmaler; das ist er allerdings, aber er ist noch mehr: nämlich ein grosser Historienmaler. Wahr ist es, dass er sich gewöhnlich in einem engeren Kreis bewegt, von dem leidenschaftliche



Bewegung und Handlung ausgeschlossen sind; aber in der Darstellung edlen Schmerzes, erhabener Wehmuth, trauernder Liebe kommt ihm nicht leicht ein Anderer gleich. Zu seinen Hauptwerken in dieser Sphäre gehört ein tochter Christus von den Seinen umgeben. In einer kühnen und meisterhaften Verkürzung liegt die Leiche des Erlösers hingestreckt; mit dem Ausdruck namenlosen Schmerzes und namenloser Liebe über ihn gebeugt, schliesst ihm die Jungfrau die gebrochenen Augen. In den Umstehenden, unter welchen Johannes, Magdalena und Joseph von Arimathea bedeutsam hervortreten, spiegelt sich dasselbe Leid in fein charakterisirten Abstufungen. Die Charaktere sind von solchem Adel, solcher Milde und Reinheit, dass sie nicht erst des Hintergrundes religiöser Vorstellungen bedürfen, um ergreifend und erhebend zu wirken. — Sehr schön in Auffassung und Haltung ist ferner eine Madonna mit dem Kinde. Aufwärts blickend, scheint sie den Chören der Engel zu lauschen. Minder bedeutend scheint mir ein heil. Hieronymus.

Unter van Dyck's zahlreichen Porträts hebe ich nur diejenigen hervor, in denen das Höchste in diesem Fache erreicht ist. Solcher Art sind das Porträt eines blonden jungen Mannes im Harnisch, das einer niederländischen Dame, Maria Louisa de Tassis, und das eines Mannes im rothen Unterkleid mit pelzverbrämtem Ueberwurf. Das ersterwähnte wird unbegreiflicherweise noch immer für das Porträt Wallensteins ausgegeben, obgleich es mit den authentischen Bildnissen des berühmten Feldherrn nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat. Zudem ist das Werk vom Jahre 1624 datirt; Wallenstein stand damals bereits in den Vierzigen, während der hier Dargestellte im frischesten Glanz der Jugend prangt. Geniale Auffassung, wunderbare Schönheit der Modellirung, Carnation und Beleuchtung weisen diesem Bilde selbst unter van Dyck's Werken eine bevorzugte Stelle an. Von gleichem Rang ist das Porträt jener schönen Antwerpnerin, die hier Fürstin von Taxis genannt wird. Wenn auch nicht von so hoher Abkunft, ist sie darum nicht weniger ein Inbegriff holden Reizes und vornehmer Grazie. Von ganz grossartigem Charakter endlich ist das Kniestück, auf dem der oben beschriebene ältere Mann,



ein Jude, in einem Lehnstuhl sitzend, sinnend vor sich hinblickt. Obgleich in einem Moment vollkommener Ruhe dargestellt, ist der Ausdruck des Kopfes von einer Energie, einer leidenschaftlichen Kraft, die zu der bequem nachlässigen Stellung den wirksamsten Gegensatz bildet. Er ist zugleich ein Typus und ein Individuum. Eine ausserordentliche Macht der Stimmung liegt ferner in dem Colorit, dessen Tiefe und Intensität mächtig zur Charakteristik beiträgt.

Bartholomäus van der Helst (1613—1670). Ein ungemein schönes Porträt in ganzer Figur, das sich selbst neben van Dyck's Meisterwerken glorreich behauptet. Am Eingang eines Gärtchens von holländisch-chinesischer Zierlichkeit steht ein Mann, dem Beschauer *en face* zugewendet, in einer eben so behaglichen als das Gefühl seiner Wichtigkeit ausdrückenden Stellung. Ein Anflug von militärischer Haltung gibt ihm das Ansehen eines höheren Officiers im Dienst der hochmögenden Republik; sein Ausdruck sagt uns, dass er mit keinem Fürsten tauschen möchte. Aber sein Selbstgefühl ist so naiv und mit solcher Jovialität gepaart, dass man den Mann ordentlich liebgewinnt. Die Ausführung ist höchst meisterlich, der bräunliche Ton des Bildes von seltener Wärme und Klarheit.

Rubens. Christus am Kreuz, an dessen Fuss der heil. Franciscus in schwärmerischer Verzückung betet; ein düsterer Gewitterhimmel überwölbt die schauerlich öde Landschaft. Das inbrünstige Weh des Heiligen, die Trauer der Natur klingen in einem gewaltigen Accord zusammen. — Ausserdem eine kleine Kreuzabnahme von grosser Schönheit in der Composition.

Honthorst. Christus als Kind im Tempel lehrend. Mehr als durch die ziemlich gewöhnlichen Charaktere, durch schlagende Beleuchtung wirksam.

Jordaens. Eine seiner oft wiederholten Darstellungen im niedrigen Genre, gemein, theilweise caricirt in den Formen, aber von derber komischer Kraft. Im Ton ungewöhnlich kühl für Jordaens, dessen meiste Bilder von den Reflexen eines Glühofens beleuchtet scheinen.

Nebst manchem Anderen enthält dieser Saal noch sehr vorzügliche Porträts von Fr. Porbus, Ferdinand Bol und van Lint.



## S a a l V.

Rubens. Die Auffindung Mosis. Mit einer Kühnheit, die in seiner schwellenden Lebensfülle begründet ist, hat Rubens den biblischen Stoff hier ganz wie einen mythologischen behandelt. Die schönen nackten Frauen gleichen Töchtern des Olympos, der kleine Moses einem Herkules in der Wiege, um so mehr als sich um den Korb, in dem er liegt, eine Schlange ringelt. Verzichtet man jedoch auf die angemessene religiöse Haltung, so ist das Bild der höchsten Bewunderung würdig. Die Grossartigkeit und Fülle der Formen beeinträchtigt nicht ihre Schönheit, die Bewegungen sind lebendig ohne gewaltsam zu sein, die Landschaft mit dem als Fontaine dienenden Isisbild von phantastischem Reiz. — Andere Hauptbilder des Meisters sind: eine prachtvolle Himmelfahrt Mariä, — als Altarbild für einen viel höheren Standpunkt bestimmt, — voll begeisterter Kraft im Aufwärtstreben, mit herrlichen Köpfen in der unteren Gruppe und von leuchtendem Glanz der Farbe; eine Wiederholung des in Dresden befindlichen Porträts seiner Söhne, an Vollendung diesem gleichstehend; eine mythologische Darstellung, die, wenn auch etwas schwer in den Formen, durch Schönheit der Farbe und leidenschaftliche Bewegung die Aufmerksamkeit fesselt.

Rembrandt. Sein eigenes Porträt; ferner das eines jungen Mannes im reichgestickten Sammtmantel, mit einem Hut, dessen Feder mit einer Diamantagraffe befestigt ist. Das Letztere, im Ganzen ein wunderbares Werk, erhält durch das zauberische Helldunkel, in dem sich der obere Theil des Gesichtes befindet, noch einen besonderen, unbeschreiblichen Reiz.

Gerhard Dow. Ein männliches Porträt, wenig unter Lebensgrösse, daher ein Curiosum unter den Werken des grossen Kleinmeisters. Die Auffassung ist geistvoll und charakteristisch, die Ausführung von der ihn kennzeichnenden Feinheit und Präcision. Seiner coloristischen Bedeutung wird man inne, wenn man sein Porträt mit dem in der Nähe hängenden, übrigens sehr vorzüglichen, Denner's vergleicht. Wie weit steht dieser in Bezug auf Schmelz und Harmonie des Tones hinter dem holländischen Meister zurück!



Wohl zu beachten sind in dieser Saale noch die zum Theil trefflichen Arbeiten von Grebber, de Keyser, d. ä. van Vliet (meist Nachahmer Rembrandt's) und Sponck. Des Letzteren Porträt eines Malers ist von einem an van Dyck erinnernden Adel der Auffassung und Haltung.

### Saal VI.

Rembrandt. Diana und Endymion. Als Composition über allen Ausdruck grotesk, als Malerei über alle Beschreibung herrlich, zeigt dieses Bild eben so sehr Rembrandt's vollendete Meisterschaft wie seinen cynischen Trotz gegen jede ideale Anschauung. Ja! Trotz gegen die Idealisten und Eklektiker war es, der ihn seinem Endymion die Plumpheit eines Bauernlummels, der Göttin die phlegmatische Schwerfälligkeit einer holländischen Bürgersfrau geben liess. Hier wie auf dem bekannten Dresdner Ganymed macht er sich über die zu seiner Zeit so überaus beliebten mythologischen Darstellungen lustig. Zugleich nimmt er jedoch die Gelegenheit wahr, die ganze Magie seiner Palette zu entfalten. Durch das Colorit allein, den blendenden Glanz des Lichtes, das zarteste, duftigste Helldunkel weiss er zur Bewunderung hinzureissen. Man vergisst die Gemeinheit der Motive über dem unwiderstehlichen, ich möchte sagen bethörenden Reiz, den Licht und Farbe über das Ganze ergiessen. — Auch zwei seiner schönsten Porträts, ungewöhnlich edel in der Auffassung, befinden sich in demselben Saale.

Bartholomäus van der Helst. Das Brustbild eines reichgekleideten jungen Mannes, sehr liebenswürdig und seelenvoll im Ausdruck. Der schöne Kopf ist mit bewunderungswerther Weichheit gemalt, die Behandlung des herabwallenden Haares, des weissen Spitzenkragens, der Stoffe von höchster Vollendung.

Rubens. Kleines Bacchanal; in seiner Art eben so herrlich wie das grosse Venusfest im Belvedere. Eine glühende, schon durch ihren stürmischen Schwung über die Gemeinheit erhabene Sinnlichkeit durchdringt die ganze Composition; einzelne Figuren, wie das säugende Satyrweib im Vordergrund, sind lebensprühende Symbole des Naturdienstes, der hier gefeiert wird.



Bernhard van Orley. Ein sehr schönes, in italienischer Weise gemaltes, weibliches Porträt. — Von van Orley's Schüler, Michel Coxcie (1497—1592), ein das Kreuz tragender Christus, etwas hart und trocken, aber trefflich gezeichnet und ergreifend im Ausdruck eines tief in die Seele schneidenden Schmerzes.

Gerhard Terburg. Zwei Cabinetstücke von höchst zierlicher und geschmackvoller Ausführung.

Unter diese Niederländer hat sich auch ein deutscher Künstler des sechzehnten Jahrhunderts verirrt: Georg Pens. Sein Porträt eines Theologen zeichnet sich durch würdige Haltung und Kraft der Farbe aus. Die ungemein schön bewegten und gemalten Hände schon allein verdienen ein Gegenstand des Studiums für viele unserer modernen Künstler zu sein.

## Zweites Stockwerk.

### Zimmer I.

Der Hauptreichthum dieses Zimmers besteht in Landschaften, zum Theil von Meistern ersten Ranges, wie J. Both und A. Cuyp, zum Theil von Künstlern, die neben jenen Grössen noch immer eine ehrenvolle Stellung einnehmen, wie Fr. Moucheron, J. van Kessel, H. Mommers u. A. m. Mit wenigen Ausnahmen enthält das Zimmer nur niederländische Werke, darunter manche von Künstlern, denen wir bisher noch nicht begegnet sind, wie z. B. Theodor Rombouts (1597—1637). In Abraham Jansen's Schule gebildet, ging er später nach Italien, blieb aber auch dort dem Realismus seiner Heimath treu, wie hier sein sterbender Seneca deutlich bekundet. Der Philosoph, dem eben die Adern geöffnet werden, steht — kein sehr glücklicher Gedanke — in einem grossen Waschbecken von Messing; rechts von ihm ein Jüngling, der die letzten Worte des Sterbenden niederschreibt, im Hintergrund zwei Kriegsknechte. Der Ausdruck der Hauptfigur ist, wenn auch nicht grossartig, doch würdig und angemessen, die Zeichnung des nackten Körpers von strenger Richtigkeit, das Colorit kräftig, aber etwas schwer.



Albani. Leda mit dem Schwan. Gefällige, doch ziemlich unbedeutende Formen und ihnen entsprechender Ausdruck.

A. Elzheimer. Ein Engel, den Hirten die Geburt des Heilands verkündigend, und die Hirten in Anbetung vor dem göttlichen Kinde. Trotz einzelner zu gewaltsam bewegten Figuren, wie z. B. der Engel auf dem ersteren Bild, mit seiner gewohnten Anmuth componirt, in der Färbung aber etwas grell und bunt.

Peter van Slingelandt (1640—1691). Ein Mann an einem Tische sitzend und Geldstücke zählend, daneben eine Frau im goldbraunen Kleid. Die zierliche Anordnung, der unsägliche Fleiss der Ausführung lassen auf den ersten Blick den Schüler Gerhard Dow's erkennen; es gibt aber in der Kunst etwas Unlehr- und Unlernbares. Dieses kann nur geweckt, nicht erworben werden. Die geistige Macht, womit Dow uns die Beziehungen seiner Figuren zu einander klar macht, die Unmittelbarkeit, womit er sie ausstattet, die Kraft der Stimmung, die er in die Farbe zu legen weiss, sind ungeachtet allen Fleisses und aller unleugbaren Geschicklichkeit hier lange nicht erreicht.

Fr. Mieris. Das kleine Bild, das mit diesem berühmten Namen bezeichnet ist, hängt in einer dunklen Fenster-ecke und überdies viel zu hoch, eine eigentliche Beurtheilung desselben ist daher kaum möglich. Da sich nun nicht wol annehmen lässt, dass man dem Werke eines so ausgezeichneten Künstlers einen so höchst ungünstigen Platz angewiesen habe, so vermuthet ich, es dürfte hier von seinem gleichnamigen Enkel, einem Sohne Wilhelm Mieris, die Rede sein. Dieser Letztere, nur ein schwacher Abglanz seines Vaters, ist hier mit ungewöhnlichem Glücke repräsentirt, seine Harfenspielerin minder hart in der Zeichnung, minder trocken in der Farbe als meist. Das Motiv des Kopfes und der Bewegung ist nicht ohne Anmuth, die Stoffmalerei, unter Anderem der Flaumbesatz des Kleides, geradezu vortrefflich.

Jean le Duc oder le Ducq (1636—1671). Eine Scene auf einem Schlachtfelde, wahrscheinlich bei der Reserve. In der Auffassung unterscheidet es sich in ähnlichen Darstellungen sehr wesentlich von Palamedes Stevens,



von dem ein Reiterangriff sich eben hier befindet. Le Duc ist genrehafter, prosaischer, seine Figuren haben nicht das Cavaliermässige des Palamedes, das Leben des Soldaten ist ihm nicht sowol ein kühnes Spiel, bei dem das Höchste eingesetzt wird, um das Höchste zu gewinnen, als ein handwerksmässig betriebener Beruf; aber was ihm an poetischer Erhöhung, an rascher Leidenschaftlichkeit fehlt, ersetzt er durch vollendete Naturwahrheit und scharfe, mitunter komische Charakteristik. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, der hier an der Spitze einer Abtheilung marschirende Officier eine ganz köstliche Figur. An Reiz, doch nicht an Wahrheit des Colorits, steht er Palamedes nach.

Ph. Wouverman. Landsknechte, die in einer Schenke Halt machen. In seiner geistreichen Weise, leicht, frei und geschmackvoll ausgeführt.

Johann Lingelbach (1625—1687), ein Deutscher, der nach längerem Aufenthalte in Italien sich in Amsterdam niederliess und hauptsächlich Philipp Wouverman sich zum Vorbild nahm. Von ihm sieht man hier Bewaffnete in einem Hinterhalt, meist gut charakterisirte und bewegte Figuren, auf trefflich gezeichneten Pferden. Wouverman's schöne Verschmolzenheit des Colorits hat er sich jedoch nicht zu eigen gemacht; das seine ist etwas räucherig und in der Carnation von einem unangenehmen Braunroth.

Cornelis (hier fälschlich J.) de Wael (geb. 1594). Vagabunden beim Kartenspiel. Vorwurf und kecke Virtuosität des Vortrags bezeichnen diesen weniger bekannten Künstler als einen Vorgänger des neunzehn Jahre später gebornen Peter van Laer. Von besonderer Schönheit ist auf dem Bilde die effectvolle Vertheilung des Lichtes.

Die Zahl der Landschaften ist zu gross, um das Hervorheben der einzelnen zu ermöglichen; nur des besonders Werthvollen sei hier gedacht. Dahin gehört: ein herrliches Bild von J. Both, rechts eine Baumgruppe, durch die ein Weg führt, links Berge, im Hintergrunde Wasser, Alles von dem goldigen Hauch des Herbstes durchwärmt und darüber hin ein Himmel von seltener Klarheit des Tons; von A. Cuyper eine bebaute Gegend mit drei Figuren und weidenden Thieren, worauf namentlich der durch das Gewölk brechende Lichtschimmer meisterhaft ausgeführt ist.



Auch A. Cuyp's Vater, J. G. Cuyp, hat hier ein gutes Bild: ein Schloss am Meere, bescheiden in der Färbung, aber trefflich in der Luftperspective. Beachtenswerthe Arbeiten sind endlich noch Fr. Moucheron's Waldlandschaft mit einem in kleinen Cascaden herabstürzenden Giessbach, Verschuring's (1627—1690) sehr lebendige, im Ton ungewöhnlich klare Jagdparthie, eine italienische Landschaft von H. Mommers (1623—1697) und ein durch schöne Behandlung des Mittelgrundes ausgezeichnetes Bild von Peter Lastmann (geb. 1562), einem Nachahmer A. Elzheimer's.

### Zimmer II.

Perin del Vaga (1500—1547), Schüler Raphael's. Die heil. Familie mit einem greisen Heiligen und zwei musicirenden Engeln. Stylgemäss in der Composition, von grosser Reinheit in den Formen, in den Köpfen abgeschwächte Raphael'sche Motive. Die malerische Wirkung ist durch die gänzliche Verblasstheit der Farben nahezu aufgehoben.

R. Mengs. Anbetung der Hirten. Ein schönes Bild dieses Künstlers, dessen Schicksal es scheint, über- oder unterschätzt, statt nach Verdienst gewürdigt zu werden. Gewiss war es eine Ueberschwänglichkeit, wenn Winkelmann ihn den grössten Maler nicht nur seines, sondern auch der kommenden Jahrhunderte nannte. Die Nachwelt hat Recht, dieses Urtheil nicht zu ratificiren, Unrecht aber, wenn sie die Bedeutung des Künstlers verkennet, der in der schlimmsten Zeit den Glauben an die Würde und Heiligkeit der Kunst in seiner Seele bewahrte.

Guido Reni. David mit dem Haupte Goliath's. Schön beleuchtet, kräftig modellirt und in dem energischen Ton seiner früheren Zeit gehalten.

D. Ryckaert. Anbetung der Hirten. Eine entschieden realistische Darstellung und dennoch voll schlichter Würde in manchen Figuren, vornehmlich der heil. Jungfrau; in der anbetenden Gruppe ist insbesondere eine alte Frau hervorzuheben, die mit zärtlicher Ehrfurcht die Arme nach dem Kinde ausstreckt. Das Colorit etwas kühl, wie gewöhnlich bei Ryckaert, aber wahr und kräftig.



Rubens. Perseus befreit die Andromeda. Ausserordentlich schön in der Carnation, etwas überladen in den Formen.

Elisabeth Lebrun (1755 — 1842). Die Porträts zweier Damen, von denen die eine durch Geburt, die andere durch Heirath diesem fürstlichen Hause angehörte. Eine Zeitgenossin der Angelica Kauffmann und gleichfalls bis zu einem gewissen Grade von der falschen Idealität der herrschenden Geschmacksrichtung angekränkt, steht die französische Künstlerin dennoch entschieden über der deutschen. Ihre Formengebung ist bestimmter, ihr Colorit kräftiger, die Auffassung von schärferer Charakteristik. Freilich ist und bleibt es eine eigenthümliche Idee, die darzustellenden Persönlichkeiten von ihrem natürlichen Boden loszulösen, um sie auf einen phantastischen zu versetzen, die eine der schönen Fürstinnen durch die Lüfte schweben, die andere am Meeresstrande ossianisch träumen zu lassen; aber diese allgemeine Geschmacksverirrung ihrer Zeit darf der Künstlerin nicht besonders angerechnet werden. Jene falsche Idealität beschränkt sich bei ihr zumeist auf die Anordnung, die Individualisirung der Figuren leidet nicht darunter. So ist z. B. der Charakter der beiden Köpfe sehr verschieden: seelenvoll, tief und still glühend der Ausdruck der schwebenden, heiter, witzig, leise ironisch der Ausdruck der sitzenden Dame. Das aristokratische Gepräge ist Beiden gemein und nimmt sich freilich in ihrer *soi-disant* poetischen Umgebung wunderlich genug aus. Von auffallender Schönheit ist der klare, sonnige Luftton des grösseren Bildes.

Quirin von Breckelemcamp. Marktscene. Ein kleines, durch Naturwahrheit und gemüthliche Auffassung höchst ansprechendes Bild, einfach und gediegen im Vortrag.

Michel Muscher (1645—1705). Ein Raucher. Eine der seltenen Arbeiten aus späterer Zeit, in denen man noch wirkliches Eingehen auf den Gegenstand und humoristische Auffassung findet.

„Hält der Eine die Pfeife im Mund,  
Blickend nach seinem Rauche,  
Selig, als ob er am Erdenrund  
Weiter vom Glücke nichts brauche!“



Mit dem in diesen Versen Lenau's geschilderten Ausdruck sitzt der Raucher im Vordergrund, weltvergessen, in einem Traumlande wandelnd; hinter ihm umarmt sich ein zärtliches Paar, — was kümmert's ihn? er hat seine Pfeife! — Die Schönheit der malerischen Ausführung, besonders die Durchsichtigkeit des Helldunkels, bezeugen, dass Muscher nicht umsonst Adrian van Ostade's Unterricht genoss.

P. Plot, wahrscheinlich auch ein Schüler, jedenfalls ein Nachahmer A. van Ostade's, dessen Wärme im Colorit er hier in seinem Bauerntanz zwar nicht erreicht, während er in den Figuren eine jenem nahe kommende komische Kraft entwickelt.

G. Metzu. Ein Liebespaar, daneben eine Alte. Ebenso zart in der Ausführung, wie derb sinnlich in der Auffassung, im Ton minder warm und verschmolzen als gewöhnlich.

Garofalo. St. Christoph mit dem Christuskinde. Die Zeichnung präcis bis zur Schärfe, das Colorit, z. B. im leuchtenden Roth des Mantels, von ungemeiner Intensität.

Bourguignon. Truppen auf dem Marsche. Eine geistreiche, lebendige Composition mit trefflich gemalten Pferden, schönen Lichteffecten und geschickter Behandlung des Landschaftlichen.

Auch in diesem Zimmer befindet sich eine ansehnliche Zahl von Landschaften, darunter Arbeiten von L. Caracci, P. Poussin und F. Asselyn. Die Bilder der beiden Ersteren haben so stark nachgedunkelt, dass ein Theil ihres malerischen Reizes verloren ging, doch bietet der grossartige Ernst der Empfindung, die Reinheit der Linien dafür theilweisen Ersatz. Nicht sowol durch diese als durch das poetische Element der Farbe wirkt die von warmen Strahlen umzitterte Landschaft Asselyn's. Nicht zu übersehen sind vier kleine mit reizender Zierlichkeit ausgeführte Bilder von Lucas van Valkenburg, dem Nachahmer Jan Breughel's. Noch mit dessen Schule zusammenhängend, erscheint ein viel späterer Künstler, der gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Böhmen geborne J o h a n n Jakob Hartmann, in seinen zwei Darstellungen von Volksfesten im Freien. Die schier zahllosen Figürchen sind



nicht ohne Eleganz und meist sehr glücklich bewegt, der Fleiss der Ausführung erstaunlich, das Colorit jedoch etwas kalt und bunt.

### Zimmer III.

**Guercino.** Unter mehreren bedeutenden Arbeiten dieses Künstlers, die hier vereinigt sind, leuchtet sein heil. Johannes der Evangelist als die vorzüglichste hervor. Aus dem edlen Antlitz des Heiligen spricht tiefe Begeisterung, in seiner Geberde und Bewegung liegt eine Guercino nicht gerade kennzeichnende Unmittelbarkeit der Empfindung. Das Colorit ist im Fleischtone wie in der Gewandung von ungemeiner Kraft, Intensität und harmonischer Schönheit. Wenn ich nicht sehr irre, kann keines der in Wien befindlichen Bilder Guercino's diesem den Rang streitig machen. Treffliche Arbeiten von ihm sind ferner noch ein Loth mit seinen Töchtern und eine edel-schöne Madonna mit dem Kinde.

**B. Schidone.** Johannes der Täufer. Ein ungemein schönes Werk dieses ungleichen und wandelbaren Künstlers, der, zwischen den äussersten Gegensätzen schwankend, seine Inspirationen heute bei Correggio, morgen bei den neapolitanischen Naturalisten suchte. Auf dem in Rede stehenden Bilde versenkt er sich mit fast weiblicher Hingebung und Feinfühligkeit in die Weise des grossen Meisters von Parma. Das Motiv, wie der schwärmerische Ausdruck des Kopfes, die Schönheit der blühenden Jünglingsgestalt, ihre plastische Modellirung und die Magie des Helldunkels erinnern an Correggio wie eine getreue Copie an das Original.

**Manfredi.** Gefangennehmung Christi. Roh in der Mache, vielfach gemein in den Motiven, aber von energischer Empfindung, namentlich in der Geberde des Heilands.

**Carl Scretta** (1604 — 1674). Man erweist diesem Künstler nur sein Recht und thut seinen Mitstrebern kein Unrecht, wenn man ihn das einzige grosse und wahrhafte Talent der späteren Prager Schule nennt. Man weiss nicht, von wem er die erste Anleitung empfing; bekannt ist nur, dass er frühe nach Italien zog, um sich dort auszubilden. Der Umstand, dass er sich in diesem Lande



keiner der Tagesberühmtheiten anschloss, weder diesen noch jenen Modemaler nachahmte, ist bezeichnend für die Stärke seines Naturells und die Richtigkeit seines Gefühls. Selbst den älteren Meistern gegenüber, deren Werke er unverkennbar mit Weihe und Verständniss studirte, bewahrte er seine Selbstständigkeit. Er eignete sich ihre geläuterten Kunstformen an, aber der Geist, womit er diese belebte, war sein eigener. — Wenn Screta's Ruhm nicht so verbreitet ist wie ihm gebührte, liegt der Grund darin, dass seine Bilder meist in seiner Heimath blieben. So viel mir erinnerlich ist, besitzt ausser Prag nur noch Dresden Werke von ihm; das Belvedere, sonst so reich an Bildern aus der späteren böhmischen Schule, hat keines aufzuweisen. Doppelt erfreulich ist es daher, einer Arbeit dieses wahrhaften Künstlers hier zu begegnen. Seine Vermählung der heil. Catharina ist von einer Schönheit der Motive, einer Hoheit und Milde des Ausdrucks, einer künstlerischen Durchbildung, die man erst recht würdigen lernt, wenn man dies Werk mit den Arbeiten der gleichzeitigen italienischen und deutschen Manieristen vergleicht.

Padovanino. Venus und Adonis. Besser als die ziemlich unbedeutende Göttin ist dem Künstler der schöne Jäger gerathen, der sich übrigens, ein ächter Sportsmann, während sie sich zärtlich um ihn bemüht, nur mit seinem Hunde beschäftigt. Ein sehr ansprechendes Colorit macht die etwas flaue Zeichnung vergessen.

Pietro da Cortona. Ein Taufact, eine Schlachtscene, in der eine Amazone die Hauptfigur ist, und ein Raub der Sabinerinnen, sämmtlich von grossem Geschick in der Gruppierung, blühender Färbung, aber ohne eine Spur jener Vertiefung in den Gegenstand, die einem Kunstwerk allein die rechte Weihe gibt.

Nicolas Poussin. Dankopfer des Noah. Eine mit künstlerischem Bedacht abgewogene Composition, in der auch die Köpfe bestimmter individualisirt sind als bei Poussin gewöhnlich vorkommt; meist pflegt er den Ausdruck nur in die Bewegung seiner Figuren und in die Anordnung des Ganzen zu legen.

Ein durch würdevolle Bewegung, schöne Führung der Linien und klares Colorit ausgezeichnetes Bild wird als aus Domenichino's Schule herrührend bezeichnet.

— 0 min

0 min 0 min 0 min  
0 min 0 min 0 min



Noch zu erwähnen sind das sehr tüchtige Porträt eines venetianischen Gesandten von T. Tinelli und eine flüchtig aber breit und kräftig gemalte Landschaft mit Thieren von Rosa da Tivoli (Philipp Roos).

#### Zimmer IV.

Ridolfo Ghirlandajo. Vermählung der heil. Catharina. Zarte und liebenswürdige Charaktere, besonders schön der Ausdruck von Demuth und Rührung im Antlitz der fast kindlichen Heiligen, das Helldunkel sehr geschickt behandelt. Unter diesem Bilde befindet sich eine heil. Familie aus der Schule des A. del Sarto, die manchem fälschlich auf seine eigene Rechnung gesetzten Werke unbedingt vorzuziehen ist.

Francesco Francia. Madonna mit dem Kinde. Von jener hohen Reinheit und Würde, die seine Madonnen, trotz der beständigen Wiederkehr desselben Motivs, so überaus rührend und anziehend macht. Hier ist zudem das Kind von wunderbar majestätischem und mildem Ernst. — Eine Restaurirung dieses herrlichen Werkes wäre dringend nothwendig; es ist nicht nur mit kleinen Rissen überdeckt, sondern es ist auch schon an einzelnen Stellen die Farbe herabgefallen.

Juan de la Roelas (1558—1625), einer der Begründer der Schule von Sevilla, der sich in Italien bildete. Sein hier befindlicher betender Mönch ist von tiefer Kraft der Farbe und von einer bei spanischen Malern nicht eben häufigen Strenge der Zeichnung.

Polidoro da Caravaggio, eigentlich Caldara (1495 bis 1543). Gleich seinem Heimathgenossen Michelangelo da Caravaggio aus der untersten Volksklasse hervorgegangen, ward er sich seines Talentes erst spät bewusst; dann aber äusserte es sich in so unzweifelhafter Weise, dass Raphael ihn der Aufnahme unter seine Schüler würdig hielt. Edle Gaben waren ihm geworden: ein reiches Compositionstalent, lebendige Empfindung für Schönheit und Anmuth der Formen, aber Eines hatte ihm die launenhafte Natur versagt: den Sinn für die Farbe. Auch pflegt er ihr gewöhnlich aus dem Wege zu gehen; seine bedeutendsten Werke sind *allo sgraffitto*, andere Grau in Grau aus-



geführt. Letzterer Art ist auch das Bild, dem wir hier begegnen, eine heil. Familie mit der heil. Elisabeth, dem kleinen Johannes und einem blumenstreuenden Engel, das Ganze von einer solchen Schönheit der Linien, der Bewegung und des Ausdrucks, dass man die Farbe kaum vermisst.

Camillo Procaccini (lebte in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu Mailand). Vermählung der heil. Catharina. Ein Nachklang aus besserer Zeit, ein holdes Nachempfinden der Anmuth und Schönheit Correggio's.

D. Voltera, eigentlich Ricciarelli, ein Schüler Michelangelo's. Heilige Familie mit Anna, Elisabeth und Johannes. Eine tüchtige, stylgemässe Composition, in den Köpfen jedoch ohne Reiz, der hier mit Absicht, wie es scheint, dem nicht sonderlich erfolgreichen Streben nach Grossartigkeit geopfert ist. Ausserdem haben die Figuren etwas Schweres, Gedrücktes, und das Colorit eine gewisse Eintönigkeit.

Sebastian del Piombo. Der junge Tobias mit dem Engel. Lebendig in der Bewegung und von schöner Wärme der Färbung. Nicht wohl begreifen lässt sich, warum der auf Freiersfüssen gehende Tobias hier als Knabe dargestellt ist.

Velasquez (?). Kopf einer alten Frau. Jedenfalls ein nicht zu übersehendes Werk, wenn auch die Schärfe in der Ausführung, die fast grauenhafte Naturwahrheit, mit der einzelne Theile, wie z. B. die Lippen, behandelt sind, nicht gerade auf Velasquez hinweisen.

Annibale Carracci. Madonna mit dem Kinde. Die Madonna selbst edel und würdig, das pausbackige Kind hingegen von einer bei Carracci befremdenden realistischen Derbheit.

A. Carracci (Agostino, Annibale oder Antonio?). Eine Madonna in der Herrlichkeit mit der heil. Catharina und ein heil. Franciscus in seiner Zelle. Der Kopf des Letzteren ist von solcher Tiefe und Innerlichkeit des Ausdrucks, dass man das Werk wol dem Agostino zuschreiben möchte. Verschwommener, allgemeiner sind die Charaktere auf dem grösseren Bilde, dessen Ausführung jedoch eine sehr geschickte Hand bekundet; so z. B. das überirdische Licht,



das den oberen Theil des Bildes durchfluthend, auf dem gelben Gewand des Engels links prachtvolle Reflexe hervorbringt.

Carlo Loth (1632—1698), ein Deutscher, der in Venedig lebend, sich die Kunstweise der damaligen Zeit aneignete und sich dasjenige erwarb, was noch allein dort zu erwerben war: eine bedeutende coloristische Ausbildung. Wenn auch kein höheres geistiges Verdienst, hat sein hier befindlicher todter Christus immerhin das einer tüchtigen Modellirung und wirksamen Beleuchtung.

A. Mantegna. Männliches Porträt. „Die Wahrheit, nur die Wahrheit, nichts als die Wahrheit!“ möchte man beim Anblick dieses ganz von vorne genommenen Kopfes ausrufen, in dessen herben, unschönen Formen eine überraschende Kraft der Charakteristik liegt. Das spricht allerdings für Mantegna; in der Färbung jedoch ist das Bild von seinen im Belvedere und in der Eszterhazy'schen Gallerie befindlichen Werken so grundverschieden, dass man sich dennoch eines Zweifels nicht erwehren kann. Wie dem auch sei, die Schöpfung eines bedeutenden Künstlers ist es gewiss.

Moretto da Brescia. Männliches Brustbild. Ob Porträt oder Studie zu einer grösseren Composition, lässt sich nicht entscheiden. Frei und natürlich in der Stellung, voll edler Ruhe und geistiger Bedeutung im Ausdruck, erfreut das Bild zugleich durch seine harmonische, wenn auch, im Vergleich mit anderen Venetianern, etwas kühle Färbung.

Caravaggio. Männlicher Studienkopf. Breit und keck gemalt, von merkwürdiger Kraft des Colorits, aber gemein in den Formen und von unangenehmer Lebendigkeit des Ausdrucks.

Nicht ohne Verdienst sind die Arbeiten zweier wenig bekannter Künstler Londoni und Zuccherelli. Ueber den Ersteren weiss ich keine Daten anzugeben; nach der naturalistischen Auffassung, dem pastosen Auftrag und dem kräftigen Colorit zu schliessen, dürfte er der venetianischen Schule angehören. — Zuccherelli (zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Toscana geboren) zeigt sich in seinem Scheuerbild als Nachahmer der Niederländer, deren warmen



Ton und Naturwahrheit des Details er nicht ohne Glück anstrebt.

### Zimmer V.

Carlo Dolci. *Ecce homo*. Von energischerem Ausdruck als meist und schöner Bildung der Formen.

Antonio Canale, Canaletto genannt, der Oheim und Lehrer jenes unter demselben Namen bekannten Bernardino Bellotti, dem wir schon früher begegnet sind. Unter den zahlreichen Werken, welche die Liechtenstein'sche Gallerie von diesem vorzüglichen Künstler besitzt, sind die in diesem Saale befindlichen vier grösseren Ansichten von Venedig ohne Frage die bedeutendsten.

Angiolo Bronzino. Sehr saubere Ausführung, das Colorit gefällig und conventionell, die Charaktere unbedeutend.

N. Poussin. Eine grössere und eine kleinere heil. Familie, beide von ausnahmsweiser Frische und Heiterkeit des Colorits und ungewöhnlichem Reiz der Darstellung. Die Kenntniss der Antike, die, zu ausschliesslich hervorgehoben, seinen Figuren oft etwas Statuarisches gibt, veräth sich hier nur durch den Adel der Formen und, namentlich auf dem kleineren Bilde, durch den prachtvollen Wurf der Gewänder.

Domenico Feti. Die Verläugnung Petri. Genrehaft aufgefasst, aber von ungemeiner Lebendigkeit und Bestimmtheit der Charaktere, in der Ausführung sehr fleissig und zierlich.

Paolo Veronese. Von den ihm hier zugeschriebenen Bildern dürfte nur eines, eine Madonna mit der heil. Agnes, mit Recht seinen Namen tragen, ohne übrigens den Glanz desselben sonderlich zu erhöhen. Ein kleines Bild, die Vermählung der heil. Catharina, ist sicher nicht von ihm. Man frage sich, ob die Engelsköpfe, die rückwärts an die Wand geklebt scheinen, dem grossen Meister von Verona ihren Ursprung verdanken können. Auch eine grössere Darstellung desselben Vorgangs ist höchst wahrscheinlich unächt, und, wenn dennoch von ihm, ein ungewöhnlich schwaches Werk. — Aehnliches gilt von einem *santa conversazione* Palma vecchio's. Möglich, dass sie



von ihm ist, vielleicht ein Jugendwerk, vielleicht das Werk einer schwächeren Stunde, sicherlich aber nicht geeignet, von der Anmuth seiner Typen und dem goldigen Hauch, der bei ihm wie ein Sonnenstrahl die Localtöne durchleuchtet, einen richtigen Begriff zu geben.

Sasso ferrato. Zwei Marienbilder; in den zarten, länglichen Gesichtsformen, dem milden, etwas schwächlichen Ausdruck, der anmuthigen Neigung des Kopfes, in der Stellung der Hände und dem schüchternen Colorit nicht nur einander, sondern auch den schier unzähligen Madonnenbildern ähnlich, die sich in sämtlichen Gallerien Europa's von ihm vorfinden. Das einzige mir bekannte Werk, in dem er seine sentimentale Befangenheit abstreift, ist jene schöne Madonna im blauen Schleier, welche sich im ersten Saale des ersten Stockwerks befindet.

B. Murillo. Hirt mit einem Hunde. Höchst anziehend durch den Reiz der Färbung und des unbefangenen Sichgehenlassens; der Hundekopf mit den treuherzig blickenden Augen meisterlich gemalt.

Giulio Cesare Procaccini (1548—1626). Musircirende Engel in den Wolken. In Styl und Behandlung dem im vierten Zimmer befindlichen Bilde seines Bruders Camillo verwandt und wie dieses, nur mit geringerem Erfolg, ein eifriges Studium Correggio's bekundend.

Guercino. Himmelfahrt Mariä. Bemerkenswerth durch Kraft und Intensität des Colorits.

Palma giovine. Eine *santa conversazione*. Edel in den Charakteren, von schöner Farbenstimmung und Beleuchtung, gibt dies Bild einen Massstab für das allzu oft missbrauchte Talent dieses Künstlers.

Innocente da Imola. Vermählung der heil. Catharina. Gewissermassen ein Compromiss zwischen dem vorwiegend religiösen Charakter der umbrischen Schule und dem die Schönheit als höchstes Gesetz aufstellenden Styl Raphael's; in der stillen Innigkeit des Ausdrucks an jene mahnend, in der reizenden Bildung der Formen, der freieren Bewegung dem neuen Kunstzweig folgend, ist dies Bild Imola's dem in der Eszterhazy'schen Gallerie befindlichen weit überlegen.



Pontormo eigentlich Giacomo Carrucci (1493 bis 1558). Eine *carità romana*. Die Hauptfigur von eigenthümlicher Schönheit und grossartig ernstem Ausdruck, die peinliche Symmetrie der Anordnung, welche die vier Kinderköpfe ein regelrechtes Quadrat bilden lässt, so geschmacklos als möglich. In Bezug auf das Colorit erweist sich Pontormo als der würdige Schüler del Sarto's und den meisten Florentinern überlegen.

Raffaellino del Garbo (1476—1524), ein Schüler Filippino Lippi's. Madonna mit dem Kinde. Die Anordnung, zumal der den Hintergrund bildende rothe Teppich hinter dem Thron der Jungfrau, noch im alterthümlichen Geschmack, die Figuren sehr zierlich und anmuthig, der Ausdruck der Köpfe ungemein lebenswürdig.

Bagnacavallo, eigentlich Bartolommeo Ramenghi, ursprünglich ein Schüler Fr. Francia's, später ein Anhänger Raphael's. Heilige Familie. Ohne grosse innere Tiefe, aber edel in den Formen und von schöner kräftiger Färbung.

Tizian. Eine höchst geistvoll und lebendig componirte Skizze zu einem Schlachtbild. Auch zwei grössere Landschaften werden ihm hier zugeschrieben, zeigen aber bei allerdings grossartigem Naturgefühl und edler Führung der Linien zu wenig von seiner coloristischen Eigenthümlichkeit, um jeden Zweifel an ihrer Aechtheit zu beseitigen.

Fr. Gessi (1588—1649), Schüler Guido Reni's. Eine Heilige. Ganz in der Weise seines Meisters, der einem allgemeinen Schönheitsbegriff das individuelle Leben zu opfern pflegte, übrigens von geschickter, ja brillanter Ausführung.

Salvator Rosa. Gegend am Meere. Eine der wenigen Landschaften des Künstlers, in denen es ihm einfach um die Wiedergabe eines bestimmten Naturbildes, nicht um den Ausdruck seiner subjectiven Stimmung zu thun ist, und zugleich ein Beweis, dass er des phantastischen Elementes nicht bedarf, um als Landschaftler eine tiefe und poetische Wirkung hervorzubringen.

Tempesta, eigentlich Peter Molyn (1637—1761). Ein Niederländer, Schüler seines Vaters, erwarb er sich während seines langen Aufenthaltes in Italien und durch treffliche Sturmbilder den Beinamen Tempesta. Seine hier



befindlichen Landschaften bekunden ein reiches Compositionstalent, sind aber von trüber und schwerer Färbung.

Joseph Vernet. Zwei schöne, sichtlich nach niederländischen Vorbildern gemalte Marinen.

### Zimmer VI.

Dieses und die zwei anstossenden Zimmer enthalten mit ganz geringen Ausnahmen nur niederländische Genre- und Landschaftsbilder. In beiden Fächern ist der Reichthum der Gallerie ungemein gross. Ein detaillirtes Eingehen auf die einzelnen Gemälde würde nicht nur viel zu weit führen, sondern überdies von geringem Nutzen sein, da die, dem engen Kreise des Alltagslebens entnommenen Darstellungen durchaus keines Commentars bedürfen und die Weise der meisten niederländischen Maler dem Wesen nach keine Veränderung zeigt, wenn auch natürlich einige ihrer Werke von grösserer, andere von geringerer Vollendung sind. Wo diese in solcher Masse auftreten wie hier, muss man, wenn man nicht Folianten füllen will, sich damit begnügen, sie im Allgemeinen namhaft zu machen. Ich glaube um so mehr mich darauf beschränken zu dürfen, als ich schon früher Gelegenheit fand, die bedeutendsten Künstler im Genre und der Landschaft zu charakterisiren. Ich gebe daher zunächst, gewissermassen als Nothbehelf für den fehlenden Katalog, nur ein übersichtliches Verzeichniss der hier gesammelten Bilder, um dem Besucher das Auffinden derselben zu erleichtern.

D. Teniers d. j. Verschiedene kleinere Bilder, die durchgängig höchst einfache Vorgänge, mitunter nur Zustände behandeln; ein Bauer und eine Bäuerin, ein Alter mit einem Krug in der Hand u. s. w. Was sie zu Kunstwerken erhebt, ist die frische Naivetät der Empfindung und die, bei scheinbar nur andeutender Flüchtigkeit, ächt künstlerische Behandlung. — Gerhard Dow. Zwei mit Seifenblasen spielende Knaben, von herrlicher Durchsichtigkeit des Helldunkels. — Peter van Laer. Bettelnde Vagabunden in einem Schlosshof, Landschaft mit Kindern und weidenden Thieren. — Franz Hals. Ein Herr und eine Dame beim Schachspiel, daneben ein Zuschauer, von sehr schön verschmolzenem Vortrag; minder bedeutend: ein lust-



wandelndes Paar. — Adrian Brouwer. Verschiedene niedrig-komische Darstellungen, darunter eine Zahnoperation, worauf die augenblicklichen Empfindungen der Personen sehr drastisch ausgedrückt sind. — Joseph Craesbeke. Verwandtes, aber wenn möglich noch gemeiner und cynischer aufgefasst, z. B. das Bild, auf dem eine scheussliche Alte mit einem angetrunkenen Bauer kokettirt. Minder warm im Ton als Brouwer, aber klar und harmonisch in seiner kühleren Farbenscala. — C. Netscher. Satyr mit einer Nymphe. Mit grosser Feinheit und Eleganz gemalt, aber poesielos in der Auffassung und ordinär sinnlich im Ausdruck. — Cornelius Bega. Zärtliches Paar, von ungemeiner Weichheit des Vortrags, leider auf einem höchst ungünstigen Standpunkt. — Ph. Wouwerman. Reisende, von Räubern angefallen. Eine Composition voll kühner, leidenschaftlicher Bewegung, mit allem Zauber seines Pinsels ausgeführt. Ausserdem noch ein kleines Jagdbild und mehrere Landschaften, worunter namentlich eine, mit Badenden und Pferden im Vordergrund, im Mittelgrund eine Brücke, über die ein bepackter Esel getrieben wird, von vorzüglicher Schönheit ist. — A. Duc. Soldaten beim Spiel, von einer an Palamedes erinnernden Eleganz der Mache. — J. Ruysdael. Waldlandschaft. Im Vordergrund Hirten, die an einem von rechts herabfliessenden Bach ihr Vieh tränken, im Mittelgrund eine von Bäumen umschlossene Waldwiese. Das bräunliche Laub und der leicht umwölkte Himmel geben der Landschaft einen herbstlichen, sanft melancholischen Charakter. Ein Hauptbild des Meisters. — H. Saftleven. Scene vor einem Wirthshaus, worin sich der treffliche Landschaftler auch als geschickter Thiermaler bewährt. Sehr wirksam beleuchtet. — Poelenburg. Auffindung Mosis, in einer sehr zierlichen Landschaft. Auch von Swanevelt, Pynacker, Nicolaus van Berghem, van der Neer u. A. sind mehr oder minder vorzügliche Arbeiten hier vereinigt; dessgleichen Thierbilder von Willem Romeyn und dem berühmten Schafmaler Jacob van der Does. — Sehr reich ist dieses Zimmer ferner an, zum Theil prachtvollen Marinen von Willem van de Velde, Bonaventura Peters und Willaerts. Schon der Seltenheit wegen



höchst interessant ist eine Marine von Rembrandt. — Das einzige nicht niederländische Bild ist ein Porträt von Angelica Kauffmann, von anmuthiger Frische des Colorits, zugleich aber von jenem sentimentalen Ausdruck, den sie, er mag noch so wenig zu dem Charakter des Kopfes passen, ihren Porträts wie ihren Phantasiegestalten zu geben pflegt.

### Zimmer VII.

D. Teniers d. j. Mehrere Bilder von ausgezeichnete Schönheit, darunter ein grösseres: Soldaten in einer Halle beim Spiel, höchst geistreich in der Anordnung, überaus reizend in der fein abgewogenen Gesammthaltung; eine sehr possierliche Affengesellschaft, eine Wirthshausscene, Kartenspieler, eine Versuchung des heil. Antonius, voll ergötzlicher Phantastik, ein Besuch im Stalle, der auch in der Darstellung von Thieren das lebendigste Naturgefühl bewährt, u. a. m. — Auch ein Hauptbild A. van Ostade's befindet sich in diesem Zimmer, ein Bauerntanz, zu dem ein Dudelsackpfeifer aufspielt. Die schwerfällige Lustigkeit der freilich an die Caricatur streifenden Figuren hat etwas ungemein Drolliges, das Colorit eine Klarheit und Wärme, die von keinem seiner zahlreichen Nachahmer erreicht wurde. — D. Ryckaert. Ein Concert. Gut gruppirt, von schlichter Anmuth der Empfindung, in seinem klaren, kühlen Ton sehr fleissig ausgeführt. — Schalken. Ein männliches und ein weibliches Porträt, von sehr zarter Touche. — Torenvliet. Mehrere kleinere Bilder, unter denen ein Mann, der sich in einen Spiegel betrachtet, besonders hervorzuheben ist. — A. van der Werff. Grablegung Christi. Von unbeschreiblich feiner und zarter Ausführung, höchst wirksam beleuchtet, das Colorit glänzend aber kalt, kalt wie die Empfindung. Jede der Figuren weiss, dass sie etwas vorstellen soll, von innerer Hingebung, wahrhaftem Ergriffensein, ist bei ihnen nicht die Rede. Der Ruf dieses in Kupferstich vielverbreiteten Bildes erklärt sich zum Theil durch manche unbestrittenen Vorzüge, die geschickte Anordnung, die Kenntniss des Licht-effects, mehr aber noch dadurch, dass ein elegantes, gefälliges Wesen auf viel allgemeinere Sympathien rechnen darf,



als Tiefe und Wahrheit. — Van Doufen. Susanna mit den beiden Alten. Sehr zierlich in der Weise van der Werff's ausgeführt. — Ph. Wouverman. Ein brillant gemaltes Reitertreffen. A. Duc. Ein schlafender Officier, dem eine Frau die Taschen durchsucht, während im Hintergrund sein Camerad mit einem Mädchen scherzt. Von lebendiger Charakteristik, ausserordentlich schöner Färbung und Gesamtstimmung, eines der trefflichsten Bilder des nur selten vorkommenden Künstlers. — Eine Zigeunerwirthschaft von P. van Laer erwähne ich nur, um mir die Frage zu erlauben, warum man dem Werke eines in seiner Sphäre so vorzüglichen Malers einen Platz angewiesen hat, in dessen geheimnissvollem Dunkel (zudem ist das Bild selbst sehr dunkel gehalten oder hat nachgedunkelt) man kaum den Gegenstand unterscheiden, geschweige denn eine malerische Wirkung empfangen kann.

Ein herrlicher Schmuck dieses Zimmers ist eine Marine von J. Ruysdael. Er erscheint in diesem Fache eben so vollendet als in seinen Landschaften; wie in diesen bethätigt sich auch hier sein Sinn für die Erhabenheit der Natur, sein seelenvolles Verständniss ihrer Poesie. Das mit grossartiger Einfachheit componirte Bild stellt die See im ruhigen Zustand unter einem nur von leichten Dünsten umflorten Himmel dar; stattliche Schiffe ziehen ihre Bahn, der Ferne zustrebend, in die sich unser Blick verliert. Eine wunderbar feierliche Stimmung durchdringt das Bild; erst nach und nach gelangt man dazu, sich über das Einzelne Rechenschaft zu geben, die Meisterschaft zu würdigen, mit der die Bewegung der leicht gekräuselten Wellen, die Nässe des Wassers, die Lichtreflexe auf seiner Oberfläche wiedergegeben sind. — Die Marinen von L. Backhuysen hefriedigen allerdings die Erwartungen, die sich an seinen Namen knüpfen, stehen aber doch nicht auf derselben Stufe mit seinen im Belvedere befindlichen Meisterwerken. — Unter den Landschaften ist besonders Saftlevens Ausgehend mit einem zwischen bewaldeten Ufern sich windenden Fluss von schöner Stimmung und Färbung. Besondere Erwähnung verdient noch eine Winterlandschaft von Molen a e r. — Reizende Blumenbilder von Jan van Huysum und Rachel Ruysch und ein gutes Frucht-



stück von A. Mignon repräsentiren diesen Zweig niederländischer Kunst.

### Zimmer VIII.

Vor Allem fallen hier zwei Bilder Gerbrandt van den Eckhouts in die Augen, in denen er, was Gluth und Schönheit der Farbe, Kraft des Helldunkels, malerische Vollendung betrifft, seinem Lehrer Rembrandt sehr nahe kommt. Das eine der Gemälde stellt einen König bei der Jagdtafel vor, den Gegenstand des zweiten vermag ich nicht zu enträthseln. Ein Mann, wenn ich nicht irre, in alt-polnischer Tracht, die allerdings der orientalischen vielfach gleicht, sitzt im Vordergrund in einem Armstuhl und hält einen Brief mit der Aufschrift: *Sereniss. et potentiss. Principi Sultano Mehemet Han, Imperatori Asiae, Turcarum et Graeciae, et amico nostro honorato*. Auf einem Tische, einer Art Schaubühne, nebenan befinden sich eine Menge kleiner Figuren in langen weissen orientalischen Gewändern, unter ihnen auch der im Vordergrunde sitzende Mann, vielleicht ein Gesandter bei der hohen Pforte. Nach den Bücklingen und feierlichen Geberden zu schliessen, ist eben eine grosse Staatsaction im Gange. Gleichsam spielend sind hier die schwierigsten coloristischen Probleme gelöst, so z. B. das in der Kleidung des Sitzenden vorherrschende Gelb (sein Unterkleid, das Futter seines Ueberwurfs, seine Stiefel sind gelb) so fein abgetönt, die Monotonie durch so blendende Streiflichter gebrochen, dass man vor einem Werke Rembrandt's selber zu stehen glaubt. — Elzheimer. Ein Nachtstück, dessen Gegenstand zu errathen ich gleichfalls Scharfsinnigeren überlasse. Eine Fackel in der Hand schreitet eine weibliche Gestalt durch das Dickicht, sie scheint etwas zu suchen; hinter ihr, im Schatten verschwindend, Männer, die ihr folgen. Das Bild hat so stark nachgedunkelt, dass der Lichteffect im Vordergrund jetzt zu grell scheint. — F. Bol. Heilige Familie, so ganz im niederländischen Geist aufgefasst, dass man das Bild eben auch für das Porträt einer Amsterdamer Bürgerfamilie halten könnte. Im Ton schwerer als gewöhnlich. — Plot. Christus bei Maria und Martha, richtiger ein Stilleben. Die sehr unbedeutenden Figürchen sind ganz in den Hintergrund zu-



rückgedrängt, während sich vorne auf einem Tische die schönsten Früchte und Gefässe breitmachen. Uebermalte man die Gruppe, so wäre es ein allerliebstes Frühstückbild. — Genrebilder von Brackenburg und Dusart, ein kleines Bild von Karl van Moor (1656—1738), von auffallender Schönheit des Tons und der Haltung. — Im Landschaftsfache nebst zwei tief poetischen Werken Ruysdael's sehr vorzügliche Arbeiten von A. Cuyp und Alslot.

### Zimmer IX.

In diesem befinden sich mit alleiniger Ausnahme eines, — durch unpassende Aufstellung schwer sichtbaren — Gemäldes von Domenico Ghirlandajo (1449—1495) ausschliesslich Bilder aus der altdeutschen und altniederländischen Schule, darunter nicht wenige von berühmten Meistern, zum Theil von solchen, denen man, wie z. B. Altdorfer, in keiner anderen Gallerie Wiens begegnet. Die Zahl der letzteren vermehrt sich beträchtlich, wenn man die häufig ganz unrichtigen Bemerkungen, die hier gang und gäbe sind, beseitigend, wie Waagen in seinem Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen es gethan hat, die Kunstwerke ihren wirklichen Urhebern zurückgibt. — Nicht der Wunsch mit glänzenden Namen zu prunken, hat hier die vielen Unrichtigkeiten veranlasst, denn nicht nur sind Gemälde, deren Schöpfer neuere Forschungen nachgewiesen haben, hier als von unbekannter Hand herrührend angeführt, sondern auch manche von Künstlern, denen schon ihre Seltenheit ein besonderes Interesse verleiht, werden oft nicht minder vorzüglichen, aber ungleich häufiger vorkommenden Malern zugeschrieben. Wenn die Katalogisirung, die ich im Eingang dieses Abschnittes gewiss mit Recht ein dringendes Bedürfniss nannte, über kurz oder lang stattfindet, muss ihr, soll sie ausser der leichteren Uebersicht noch anderen wesentlicheren Nutzen bringen, eine gründliche kunsthistorische Kritik und Durchforschung der in dieser Gallerie und namentlich in diesem Saale bewahrten Gemälde vorangehen.

Von den hier Johann van Eyck genannten Bildern scheint mir nur eine kleine, in drei Theile getrennte An-



betung der heil. drei Könige keinen Zweifel zuzulassen. In Formen und Gesichtsbildung haben die Figuren den wundersamen Reiz, der van Eyck eigenthümlich ist. Der vollkommensten Naturwahrheit beflissen, bleibt er dennoch immer schön und würdig; durch die dichterische Macht seiner Empfindung erhebt er die zufällige Wirklichkeit zu einer höheren, ewigen Wahrheit. Auch in dem, selbst in den tiefsten Tönen Licht ausstrahlenden Colorit findet man ihn wieder. Eine grössere Darstellung desselben Gegenstandes ist, wenn auch ein vorzügliches Werk, doch nicht von seiner Innigkeit der Empfindung und seiner unvergleichlichen Farbenpracht. Composition und Anordnung sind allerdings ganz in seinem Geiste und zeigen das bestimmteste Eingehen auf seine Motive, besonders gilt dies von der sehr reichen, mit antiker Architektur geschmückten Landschaft.

Hans Hemling oder Memling. Zwei kleine, mit miniaturartiger Sauberkeit ausgeführte Porträts und eine Madonna mit dem Kinde, hier fälschlich dem Lucas Kranach zugeschrieben. Man begreift diesen Irrthum umsoweniger, als gerade Kranach's so leicht erkennbare Manier die Möglichkeit einer solchen Verwechslung auszuschliessen scheint. Der leider stark beschädigte Kopf der Jungfrau ist von tiefer Milde und Zartheit, die Durchbildung der Hände ungemein schön, das Kind in seiner unschuldigen Munterkeit höchst liebenswürdig. Kraft und Schönheit der Farbe bekunden den Meister, den Fleiss der Ausführung unter Anderem die grau in grau gemalten biblischen Darstellungen an den Kapitälern der die Gruppe einrahmenden Architektur. — Ein ebenfalls Memling genannter Christuskopf dürfte schwerlich auf seine Rechnung zu setzen sein.

J. van Mecheln. Jedenfalls liegt dieser Bezeichnung ein Irrthum zu Grunde. Allerdings kommt in der Kunstgeschichte ein Johann de Mechlenn vor, jedoch nur als Stifter eines jetzt in der Münchner Pinakothek befindlichen Bildes von dem Künstler, den man, da man seinen Namen nicht kennt, nach seinem Hauptwerk, den Meister der Lyversberg'schen Passion zu nennen pflegt. Man weiss von ihm nur, dass er in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts



lebte. In München wird er nach dem Vorgang der Brüder Boisserée, Isaak van Meckenen genannt, sicher mit Unrecht, da es urkundlich festgestellt ist, dass der Träger dieses Namens kein Maler, sondern Goldschmied und Kupferstecher war. — Die zwei hier J. van Mecheln genannten Bilder zeigen überdies eine so verschiedene Technik, dass man sie nicht einmal derselben Hand zuschreiben kann. Das eine, die Geburt Christi mit drei anbetenden Engeln, gehört höchst wahrscheinlich einer früheren Zeit an. Die Formen sind dürftig, die Bewegungen steif, die Hände schlecht gezeichnet, die Finger der Jungfrau z. B. wie von der Gicht verkrümmt, die Köpfe hingegen nicht ohne Lieblichkeit und ungemein gelungen der Ausdruck von Liebe und Ehrfurcht in den um das Kind gereihten Engeln. Das zweite Bild stellt den festlichen Empfang des mit dem Haupte Goliaths heimkehrenden David vor, im Mittelgrund seinen Kampf mit dem Riesen. In der Zeichnung der sehr realistisch aufgefassten Figuren ist dieses Bild dem ersteren überlegen, an Sinn für Anmuth, oder wenn man lieber will, Ahnung derselben, und poetischer Empfindung, steht es aber unter ihm.

T. van Haarlem(?). Wahrscheinlich ist damit Dierick van Haarlem gemeint, der zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts geboren, sich in der Schule der van Eyck's bildete. Das hier nach ihm genannte Werk besteht aus drei Theilen. Das Mittelbild stellt das Martyrium einer heiligen Jungfrau vor, neben der ein bereits Enthaupteter auf dem Boden liegt, ringsumher Kriegsvolk, zum Theil auf vorzüglich gelungenen Pferden, oben in den Lüften ein Engel. Auf dem einen Flügel befinden sich zwei Heilige, auf dem anderen ein Betender, hinter dem ein Engel steht, während ein im Vordergrunde kauender Mann mit dem Ausdruck arglistiger Bosheit auf den Frommen hinzeigt. Im Gegensatz zu den zart empfundenen weiblichen und Engelsgestalten sind die ganz porträthaften männlichen Köpfe von entschiedener Hässlichkeit, eine grossartige Kraft der Charakteristik ist aber auch ihnen eigen. Auffallend ist der vergleichsweise freie und edle Fall der Gewänder, namentlich an dem weissgekleideten Engel. In der Färbung herrscht jener tiefere, bräunliche Ton vor, durch den sich



die holländische Schule, trotz ihres Ausgangs von der van Eyck's, schon frühe von der flandrischen unterschied.

Quintin Messys. St. Hieronymus in einer Landschaft; das Crucifix, vor dem der Heilige betet, lehnt bedeutungsvoll an den Trümmern antiker Sculpturen, neben ihm ruht sein Löwe. Von tiefer Kraft des Ausdrucks und der Farbe, die Landschaft meisterhaft ausgeführt.

Herri de Bles. Eine reich staffirte Landschaft. Im Vordergrund rechts ein Schmelzwerk mit Arbeitern, links Wanderer, im Mittelgrund ein in abenteuerlichen Formen aufgethürmtes Felsgebirg, im Fond eine Flussgegend. Die Composition etwas überladen, die Ausführung sehr fleissig und zierlich, die Färbung in einem an Patinier erinnernden bläulich grünen Ton. — Noch ein anderes hier als unbekannt angegebenes Bild wird Herri de Bles zugesprochen. Es ist eine heil. Familie mit zwei Engeln, von denen einer auf der Laute spielt. Die Charaktere sind von der holdseligsten Anmuth und Heiterkeit, die Pinselführung sehr zart, der Fleiss in der Ausführung des reichen Goldschmuckes auf der Brust der Madonna, des Teppichs hinter ihr u. s. w., staunenswerth.

Lucas van Leyden. Zwei heil. Anachoreten in einer Landschaft. Die letztere ist mit solcher Vorliebe und solcher Meisterschaft ausgeführt, dass die darin befindlichen Figuren fast nur den Eindruck einer gut behandelten Staffage machen. Von demselben Künstler ist auch eine Geburt Christi mit drei anbetenden Engeln, links und rechts, in den beiden Ecken des Bildes, Kindergruppen, die ganz genrehaft aufgefasst, ja theilweise carikirt, in keinerlei Beziehung zu dem Hauptvorgang stehen. Die an sich nicht gerade schönen Köpfe der heiligen Personen gewinnen keineswegs durch die Verkürzung, in der sie sich uns zeigen, im Ausdrücke jedoch sind sie zarter und inniger, als es die Weise des Künstlers mit sich bringt. Ein Hauptreiz des Bildes liegt in seiner wirksam abgestuften künstlichen Beleuchtung.

Schooreel. „Lasset die Kleinen zu mir kommen“. Stylgemässe, durch italienische Vorbilder bestimmte Composition, in der Färbung um so viel schwächer als Schoo-



reel zu sein pflegt, dass man Bedenken tragen darf, ihm dies Bild wirklich zuzuschreiben.

Eine glänzende Stellung nimmt in diesem Saale Peter Breughel (Bauernbreughel genannt) ein. Kein anderer Künstler erscheint hier mit einer solchen Anzahl von ausgezeichneten Werken. Da ist ein mit seltener Energie gemaltes kleines männliches Porträt, verschiedene Landschaften, unter welchen eine mit Schnittern und eine mit Schlittschuhläufern, eben so trefflich im Ton als lebendig und meisterhaft in der Staffage sind, eine Predigt Johannes, ein durch Wahrheit der Bewegung ausgezeichneter Zug von Blinden, die tappend ihren Weg suchen, während die Vordermänner bereits hinkollern, eine Bauersfrau, die von maraudirenden Soldaten misshandelt wird. Das bedeutendste seiner Werke ist jedoch ein Todtentanz voll phantastischer Schrecken und furchtbar einschneidender Ironie, ein grässlicher Triumph des Todes über allen Glanz, alle Kraft, alle Schönheit der Erde. Mit verzweifelnder Geberde sinkt im Vordergrund ein König in vollem Waffenschmucke hin, Gerippe führen einen mit Todtenschädeln beladenen Wagen, der eben daran ist, über eine am Boden liegende Frau hinwegzurollen. Ein Hund beschnuppert eine Leiche, den Degen in der Faust stürzt ein Jüngling hin, eine gedeckte Tafel steht verödet da. Nur ein im Vordergrunde links sitzendes Liebespaar scheint, in sich versunken, von dem Entsetzen ringsum nichts zu ahnen, doch schon holt ein hinter ihnen stehendes Gerippe zum Streich gegen sie aus. Die realistische Behandlung dieser wüsten Phantasmagorien vermehrt noch ihre erschütternde Wirkung. Sehr bezweifeln möchte ich, dass ein hier bloss Breughel genannter Bauerntanz (die Weglassung des Vornamens ist ein in dieser Gallerie häufig vorkommender Missbrauch) demselben Künstler angehört; die Composition hat allerdings etwas von seiner derben Komik, die Farbe scheint mir jedoch für ihn zu bunt und die Haltung zu unruhig.

Erwähne ich noch zweier Landschaften von R. Savery und eines sehr zierlich ausgeführten, im Ton etwas kalten Bildes von Jan Breughel, so glaube ich keinen erheblichen Meister der niederländischen Schule übersehen zu haben.



Unter den als unbekannt angeführten Bildern scheinen einige aus sehr früher Zeit zu stammen, so z. B. zwei höchst primitive Compositionen auf Goldgrund (auf der einen werden zwei Wanderer aus einer Stadt verjagt, auf der zweiten wird ein Verbrecher vom Teufel durch die Luft geführt) und vier kleine Bilder, welche die Verkündigung, die Heimsuchung Mariä, die Geburt Christi und die Anbetung der heil. drei Könige vorstellen. Zu dem Grund, den Heiligenscheinen und theilweise zu den Gewändern ist Gold verwendet. Die Zeichnung ist unbeholfen, der Fleischton in den Männerköpfen ein schweres Rothbraun, der Ausdruck schlicht und mild. Die anderen Bilder bekunden einen sehr erheblichen Fortschritt. Eines derselben, Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena erinnert in der Anordnung und zum Theil auch durch leidenschaftliches Pathos, an den älteren Rogier van der Weyde. Da noch eine andere, gleichfalls anonyme Darstellung desselben Gegenstandes sich in diesem Saale befindet, bemerke ich, dass die in Rede stehende in der Ecke neben der Eingangsthür hängt. Bemerkenswerth sind ferner ein, mit Ausnahme des gänzlich unbedeutenden Christus, in den Köpfen edler und zarter Tod der heil. Jungfrau, und eine sehr liebenswürdige Madonna mit dem Kinde, an derselben Wand. — Wenden wir uns nun zu den deutschen Schulen einer späteren Zeit.

Die fränkische ist durch Dürer's Lehrer und mehrere seiner Schüler vertreten, er selbst aber fehlt, denn mit voller Bestimmtheit darf man behaupten, dass die ihm hier zugeschriebenen zwei Bilder nicht von ihm sind. Dürer's künstlerische Individualität ist so scharf ausgeprägt, dass sie sich in jedem seiner Werke geltend macht; wo diese nicht hervortritt, geht man sicher recht, wenn man seine Urheberschaft entschieden in Abrede stellt. Die hier fälschlich ihm beigemessenen Gemälde, Seitenflügel eines Altarbildes mit den Porträts der Stifter und ihren Namenspatronen, sind der gerade Gegensatz seiner Weise, von grosser Weichheit der zumeist durch die Farbe angegebenen Umrisse und einer sanften Verschmolzenheit des Colorits, die sie als Werke aus der schwäbischen Schule kennzeichnet. Von ganz besonderer Tiefe des Ausdrucks und prachtvoll



modellirt sind namentlich die Männerköpfe, die weiblichen sind zwar sehr zart, aber flacher und zudem etwas verblasst. Zwei Bilder Michael Wohlgemuth's sind trotz einer unleugbaren Tüchtigkeit in der Ausführung, in der Anordnung überladen und ohne tiefere Charakteristik.

Aus der zahlreichen Gruppe von Dürer's Schülern begegnen wir hier Georg Pens, Hans von Kulmbach, Bartel Beham, Heinrich Aldegraf oder Aldgrever, Albrecht Altdorfer. Der Letztere (1488—1538) erscheint in seiner Madonna, über deren Haupt Engel eine Krone halten, als der eigentliche Colorist der Schule. Auch an Schönheit zeigt er sich, hier wenigstens, den meisten seiner Mitstrebenen überlegen. Das Antlitz der Madonna ist von reinen, edlen Formen, der Ausdruck des Kindes und der Engel von süsser Anmuth, das herabwallende blonde Haar der Jungfrau meisterhaft, die Gewandung ungewöhnlich breit und frei behandelt. — Georg Pens. Zwei Darstellungen von Martyrien. In Auffassung und Vortrag von seinem schönen Altarbilde im Belvedere so grundverschieden, dass man sie nicht für Werke derselben Hand halten würde, wüsste man nicht, welche völlige Umgestaltung sein Aufenthalt in Italien in ihm bewirkte. — Heinrich Aldegraf. Porträt eines jungen Mannes mit einer Nelke in der Hand. Ein tüchtiges, wenn auch nicht sonderlich anziehendes Werk. — Hans von Kulmbach, eigentlich Wagner: Kreuzigung. Eine geistvolle Composition, von reinerem Geschmack als der fränkischen Schule gewöhnlich eigen, und in einem kühlen, klaren Ton ausgeführt. — Das Bild wird von Waagen in seinem oben erwähnten Werke dem Lucas van Leyden zugeschrieben und gewiss fällt die Meinung eines so bewährten Kenners schwer in's Gewicht. Ich gestehe jedoch, dass der Ernst der Auffassung, die Schlankheit der Figuren, das Mass im Ausdruck, mir der Weise des holländischen Meisters nicht zu entsprechen scheinen und so dürfte in der That Kulmbach der Urheber des Werkes sein. — Auch Bartel Beham erscheint hier mit einer Kreuzigung von etwas zerfahrener Composition, aber kräftiger Färbung. — Für einen späteren Nachahmer Albrecht Dürer's halte ich den mir übrigens unbekannten König, dessen Christus in der Glorie vielfache



Anklänge aus Dürer's heil. Dreifaltigkeit bringt. Auf dem unteren Theil des Bildes befinden sich Adam, Eva, Noah, die Patriarchen, Propheten und Helden des alten Bundes, nach oben aufsteigend die neutestamentlichen Heiligen, oben in der Mitte, auf der Weltkugel thronend, Christus mit Maria und Johannes, über ihm Engeln mit den Insignien des heiligen Leidens. Der Ausdruck der Köpfe erhebt sich freilich nicht zu Dürer's grossartiger Innerlichkeit; die Färbung ist bunt, die Gruppierung jedoch vortrefflich und der Fleiss in der Ausführung der zahllosen kleinen Figuren bewundernswerth.

Auf die schwäbische Schule übergehend, muss ich vor Allem bemerken, dass zwei Bilder eines ihrer vorzüglichsten Künstler, des Bartholomäus Zeitblom (geb. um 1440), hier fälschlich Hans Holbein genannt werden. Es sind Porträts, das eine einen Mann im braunen Pelz, eine Papierrolle in der Hand, das andere eine Frau im schwarzen Kleid und weissen Kopftuch, die gleichfalls eine Rolle in der Hand hält, vorstellend. Beide Bilder befinden sich an der Seitenwand rechts vom Eingang. Das männliche ist jedenfalls das vorzüglichere, von treuem Ernst der Auffassung und warmer, kräftiger Färbung; der weibliche Kopf ist zwar nicht minder fein modellirt, aber minder lebendig im Ausdruck und etwas verblichen im Colorit. — Sehr ansprechend ist ein kleines Bild Hans Burgkmair's, das Porträt einer jungen Frau mit einem Falken auf der Hand. Die Formen des anmuthigen Gesichtes sind fein und richtig empfunden, der Fleishton zart und wahr. — Von Hans Baldung, Grien genannt, dessen entschiedene Hinneigung zu Albrecht Dürer ihn kaum noch zur schwäbischen Schule zu zählen erlaubt, sieht man eine Madonna mit dem Kinde, von incorrecter Zeichnung, keineswegs schöner Gesichtsbildung und unscheinbar gewordener Färbung, aber wahr im Ausdruck inniger Zärtlichkeit. — Den grossen Hans Holbein kennen zu lernen, ist die Liechtenstein'sche Gallerie nicht der Ort. Den Irrthum, der ihm die Arbeiten Zeitblom's beimisst, habe ich bereits erwähnt, ein zweiter ist noch zu berichtigen: das hier Holbein genannte Porträt einer Frau im blauen Kleid und weissen Tuch, mit einer Nelke und einem Rosenkranz in den Händen, ist das



Werk eines kölnischen Künstlers, des Meisters vom Tode Mariä. Unter den drei Porträts, die Holbeins Namen mit Recht tragen, ist dasjenige eines Mannes mit pelzverbrämter Mütze und auf einer Brüstung ruhenden Händen, jedenfalls das beste, ohne dass es jedoch den Vergleich mit seinen nicht nur beziehungsweise besten Arbeiten aushielte.

Bei mehreren hier Lucas Kranach genannten Bildern ist diese Bezeichnung unzweifelhaft falsch, doch auch nach Beseitigung derselben erübrigt noch eine hinreichende Anzahl solcher Werke, denen gegenüber kein Bedenken möglich ist. Das wichtigste darunter ist eine Venus mit dem von Wespen gequälten Amor. Wer Kranach's Realismus kennt, wird sich nicht darüber wundern, dass die beiden mythologischen Gestalten auf ein ziemlich gewöhnliches irdisches Mass herabgestimmt sind. Seine Venus ist allerdings nicht mehr als eine hübsche Frau, sein Amor nur ein allerliebster Junge, aber wenigstens sind hier die unschönen Linien und der philiströse Charakter, in die er mitunter verfällt, glücklich vermieden und eine lebenswürdige Naivetät ersetzt, was der Darstellung an idealer Erhöhung fehlt. Zudem ist das Bild ausserordentlich schön gemalt. Auch eine das Kreuz tragende jugendliche Heilige entfaltet den heiteren Glanz seines Colorits. Noch andere Bilder sind: Christi, die Kinder zu sich berufend, ein Abendmahl und zwei schön beleuchtete Apostelköpfe.

Schliesslich sei noch des Fremdlings in diesem Raume, Domenico Ghirlandajo gedacht, von dem man hier eine Madonna mit dem Kinde sieht, um die sechs Engel symmetrisch gruppirt sind. Einen Gegensatz zu dieser noch alterthümlich strengen Anordnung bildet der höchst lebendige Ausdruck der übrigens nicht schönen Köpfe und die Lebendigkeit der Geberden. Die Zeichnung ist sehr tüchtig, die Farbe klar und das Bestreben erkennbar, durch wohlberechnete Vertheilung des Lichtes die Wirkung zu erhöhen.

#### Zimmer X.

Durch die rechte Seitenthür des neunten gelangt man in dieses saalähnliche Zimmer, in welchem sich Blumen-



stücke, Stillleben und Thierbilder von den grössten Meistern der in diesen Fächern so glänzend entwickelten niederländischen Kunst befinden. Von J. Fyt, Jan Weenix, Melchior Hondekoeter und David de Heem sind Hauptbilder hier vereinigt. Des Erstgenannten Bärenhetze und Wölfe im Kampfe mit Hunden sind von unbeschreiblich feuriger Bewegung und staunenswerther Naturwahrheit in den Physionomien der Thiere, höchst geistvoll erfunden, mit vollendeter Meisterschaft dargestellt. Das Bärenbild namentlich ist eine Schlacht im Kleinen:

„Auf Vordersmann Rumpf springt der Hintermann!“

Der Bär ist von einem Grimm, die angreifenden Hunde sind von einer Wuth erfüllt, die sie Gefahr und Wunden gering achten lässt. Man kann dies Bild nicht betrachten, ohne sich zu fragen: also das ist der Friede in der Natur? — Von vollendeter Meisterschaft zeugen J. Weenix's Darstellungen todten Wildes, mit reichem und geschmackvoll angeordnetem Beiwerk ausgestattet. Als besonders schön, schon wegen des prachtvollen Lichteffects, hebe ich das Bild hervor, auf dem ein todter Hase, ein Jägerhut und allerlei Jagdgeräthe auf einem Marmortisch liegen. Die Ausführung ist bei solcher Präcision, dass man auf dem Thierfell die Haare zählen könnte, dennoch frei und geistreich. — In ihrer Art nicht minder ausgezeichnet sind Melchior Hondekoeter's Hühnerhöfe mit Pfauen und anderem Geflügel. Gute Thierbilder sieht man ferner noch von Theodor van Valkenburg (1675—1721), einem Schüler des J. Weenix, von David de Koninck, der sich nach Fyt bildete und von dem Deutschen Franz Werner Tamm (1658—1724).

Das Vollendetste, was in diesem Fache erstrebt werden kann, ist in David de Heem's Blumen- und Fruchtstücke geleistet; seine Farbenpracht und Gesammtharmonie, seinen Schmelz und sein Naturgefühl erreicht kein anderer Blumenmaler und selbst wenn dieses Zimmer statt der Streecks und Merians, Arbeiten von van Huysum und Rachel Ruysch enthielte, würde er auch vor ihnen noch immer den ersten Rang behaupten.



## Zimmer XI.

Fyt. Wieder zwei treffliche Thierstücke, Hunde, die sich zum Angriff auf Füchse anschicken und eine Hirschjagd. Uebrigens enthält dieses Zimmer, ein paar hübsche Genrebilder (darunter eines von van der Meulen) ausgenommen, fast nur Schlachtenbilder und Landschaften, in beiden Fächern von vorzüglichen Meistern, wie einerseits Palamedes, Stevens, Bourguignon, Hugtenburg, andererseits Hobbema, Wynants, R. de Vries, J. Artois, de Vlieger. Da sich unter diesen Namen keiner befindet, dem wir nicht schon hier und anderwärts wiederholt begegnet wären, mag ich mir eine ausführlichere Charakterisirung ihrer Werke erlassen. Interessant ist es, den gewöhnlich nur als Schlachtenmaler genannten van der Meulen hier als Genremaler kennen zu lernen. Gegenstand des Bildes ist eine theatralische Vorstellung auf einem grossen von Häusern umgebenen Platz, im Fond die Schaubühne mit den agirenden Personen, im Vordergrund zahlreiche Zuschauer. Die ganze Scene ist hübsch erfunden, die Gruppierung mit künstlerischer Einsicht abgewogen und die Mehrzahl der Figuren mit Geist, ja selbst mit einem gewissen Humor individualisirt. Auch in der Färbung hat das Bild grosses Verdienst. — Ein kleines Genrebild von Arnold van Boonen, einem Schüler Gottfried Schalkens, spricht durch zierliche Formen und schön ausgebildetes Helldunkel an. Besondere Erwähnung verdienen endlich zwei treffliche Porträts von Dominicus van der Smissen, dem Schwager und Schüler B. Denner's, die mit scharfer Charakteristik eine höchst präzise, doch keineswegs peinliche Ausführung verbinden.

Unter den Landschaften nimmt die in Bezug auf Behandlung der Luft und des Baumschlags unvergleichlich schöne von M. Hobbema unstreitig den ersten Rang ein. An sie reihen sich eine in eben so klarem als warmem Ton gehaltene Herbstlandschaft von S. de Vlieger und die Ansicht eines Waldes von Wynants. Eine Flussgegend von R. de Vries macht durch Naturwahrheit und treffliche Perspective die Einförmigkeit ihrer Linien vergessen. Die kostbarste Perle unter den in diesem Zimmer



enthaltenen Bildern ist jedoch eine Marine von L. Backhuysen, ein Seesturm, der, nachdem er das Schiff zum Wrack gemacht, ein ausgesetztes Rettungsboot gegen die Klippen treibt. Am Ufer erhebt sich ein festes Schloss, dessen Bewohner den Schiffbrüchigen Beistand zu leisten bemüht sind, aber den entfesselten Elementen gegenüber scheint menschliche Kraft nichtig und die Rettung zweifelhaft. Die spannungsvolle Auffassung des Momentes verdient noch grössere Bewunderung als die Ausführung, obgleich diese den höchsten Grad von Meisterschaft bekundet.

### Zimmer XII.

Durch die letzten drei Zimmer, oder vielmehr Säle, zurück, gelangt man in das zwölfte, in dem wieder fast ausschliesslich niederländische Bilder sich befinden. Als gewissermassen mit den Niederländern verwandt haben zwar auch zwei Arbeiten M. Cerquozzi's (Michelangelo delle battaglie genannt) hier eine Stelle gefunden, da es aber auf dem Standpunkte, den sie einnehmen, unmöglich ist, auch nur ihren Gegenstand zu unterscheiden, so bin ich genöthigt sie zu übergehen. Zu den Unbegreiflichkeiten, auf die man in dieser Gallerie häufig stösst, gehört es auch, dass Bildern von unbedeutenden oder bis zum Ueberdruß häufig vorkommenden Malern ein ohne Vergleich günstigerer Platz angewiesen ward, als den in Deutschland überhaupt seltenen, in dieser Sammlung einzigen Werken Cerquozzi's. — Von andern Künstlern finden sich hier:

Gonzalès Cocques. Familienporträt, in der Anordnung von der dem Künstler eigenen Vornehmheit und Eleganz, höchst sorgfältig in der Ausführung, im Ganzen aber von minderer Gesamtstimmung, schwerer und bunter im Ton als gewöhnlich. Auf die allerdings sehr geschmackvoll erfundene Scenerie ist so viel Gewicht gelegt, auf die zierliche Ausführung des Beiwerkes, der Marmorstatuen des Frühstückstisches, den auf dem Marmorboden zerstreuten Blumen so unsäglich Fleiss verwendet, dass die Aufmerksamkeit auf Kosten der Figuren davon in Anspruch genommen wird.



D u c. Spielgesellschaft. Gut und lebendig componirt, besonders aber von grösster Kraft und Frische des Colorits und vorzüglicher Stoffmalerei.

Ein hier Gerhard Dow genanntes Bild ist zu hart in der Zeichnung, zu unausgeglichen in den Tinten, mit einem Worte zu schwach, als dass es wirklich von ihm sein könnte. — Eben so wenig dürfte Jan Steen der Urheber der ihm zugeschriebenen Dorfszene sein. Nicht als ob das letztere Bild nicht bedeutende Vorzüge hätte, aber der Humor, der sich darin ausspricht, ist nicht der urwüchsige des lustigen Schänkwirths von Leyden, und die übrigens tüchtige Technik weicht entschieden von der seinigen ab.

Fr. Snyders. Zwei grosse Hirschjagden, dieses Rubens unter den Thiermalern würdig. Namentlich in Bezug auf die Hunde ist hier das Ausserordentlichste geleistet.

Ein köstlicher Schmuck dieses Zimmers ist eine Stadtansicht von Jan van der Heyden (1637—1712). Es stellt eine Gracht vor, d. h. eine von einem Canale durchzogene Strasse mit Bäumen und einem an den Häusern hinlaufenden Trottoir. In bewundernswerther Weise vereint sich in van der Heyden's Vortrag geistvolle Freiheit mit einer von keinem Feinmaler überbotenen Zartheit und Präcision. Das feinste malerische Gefühl spricht sich in der Führung der Linien, eine coloristische Begabung, wie vielleicht kein anderer Architekturmaler sie besass, in der schönen Wärme und Klarheit des Tons aus. Der Reiz dieses Bildes, mit seinem sanften, gedämpften Lichte, seiner ruhigen Wasserfläche, seinen zierlichen Giebelhäusern aus rothen Backsteinen, dem mit holländischer Reinlichkeit gepflegten Fussweg, der neben ihnen herläuft, ist in der That unbeschreiblich.

Unter den Landschaften trägt eine ziemlich grosse als Ueberschrift den Namen Teniers. Wenn diese Bezeichnung nicht etwa ganz und gar willkürlich ist, kann damit nur der ältere Teniers gemeint sein. Sein unvergleichlich grösserer Sohn pflegte sich weder zu einem so anspruchsvollen Format zu versteigen, noch findet man sonst bei ihm diese Trockenheit der Auffassung, dies eintönig freudlose Colorit. Weit ansprechender als diese sind Jan



van Goyen's (1596 — 1666) Landschaft, die durch Naturwahrheit und Reinheit der Stimmung reichlich ersetzt, was ihr an coloristischem Reize abgeht, und eine durch Wärme des Tons und wirksame Beleuchtung ausgezeichnete Arbeit Lutherburgs. Ausserdem noch zum Theil werthvolle Bilder von Artois, Ph. Wyck und F. Bol.

### Zimmer XIII.

Dieses enthält grösstentheils Bilder von modernen Künstlern, wie P. Krafft, Föger, Lampi, Dallinger u. A., fast durchgängig aus den ersten Decennien dieses Jahrhunderts, d. h. aus einer Zeit, in der ein falscher Idealismus und ein ganz conventioneller Schönheitsbegriff die deutsche Kunst in Ketten und Banden hielten. Ich habe schon früher meine Absicht ausgesprochen, die Werke neuerer Kunst in diesem Buche unerwähnt zu lassen und finde diesen Bildern gegenüber wahrlich keine Veranlassung, meinem Entschlusse untreu zu werden. Ein kunsthistorisches Interesse knüpft sich aber dennoch an sie: sie zeigen uns, wie nothwendig die seitdem eingetretene realistische Reaction war, wenn der Sinn für individuelles Leben, dieses kostbare Erbtheil der Germanen, das Verständniss der Natur, nicht einer gänzlich missverstandenen Nachahmung der Antike oder der flachsten Sentimentalität zum Opfer werden sollten. Die schlimmsten Zeiten in der Kunst waren stets diejenigen, in denen man ohne Wahrheit schön sein zu können glaubte, ja wol gar Schönheit und Wahrheit als einander feindliche Begriffe betrachtete.

Nur wenige ältere Bilder haben neben diesen neuen eine Stelle gefunden und in Kürze sind sie aufzuzählen. Da ist vorerst ein Werk Salomon Konings (1609 bis 1684), der, obgleich kein unmittelbarer Schüler Rembrandt's, sich die Weise desselben mit vielem Geschick aneignete. Sein hier befindliches Bild, ein Mann in orientalischer Tracht am Studirtisch, ist von schöner Färbung und Lichtwirkung, minder glücklich hingegen in der Anordnung, die, ohne bestimmte Begrenzung des Raumes, die Figur gleichsam im Unendlichen schwebend erscheinen lässt. — Etwas eintönig im Colorit, aber gut componirt und von ansprechendem, ja liebenswürdigem Ausdruck der Köpfe ist To-



renvliet's Arzt am Krankenbette einer Frau. — Von Seybold sehen wir ein männliches und ein weibliches Porträt, worin auf die Eleganz des Vortrags ungleich mehr Gewicht gelegt ist als auf die Charakteristik. Zwei kleine Bilder von Platzer fallen eben so sehr durch Fleiss und Sauberkeit der Ausführung wie durch innere Leere und ein buntes, in dem Fleishton schminkartiges Colorit auf.

#### Zimmer XIV.

Gleichsam um den Spruch: „Ende gut, Alles gut“ wahr zu machen, bietet dieses letzte Zimmer wieder mehr des Schönen und Interessanten. Eine seiner vorzüglichsten Zierden ist ein grösseres Genrebild von Franz Hals, eine vornehme Tanzgesellschaft, geistreich in der Composition und mit eben so lebendig als graziös bewegten Figuren. — Auch der Name Gerhard Terburg's, des grössten unter den holländischen Feinmalern, kommt hier vor, aber höchst wahrscheinlich eben nur sein Name. Zwar lässt die Stelle, an der das Bild sich befindet, keine genauere Prüfung zu, aber schon dieser ganz materielle Umstand spricht gegen die Aechtheit desselben: ein Werk von Gerhard Terburg ist ein zu kostbar und zu köstlich Ding, als dass man ihm in der Höhe einer dunklen Fensterecke seinen Platz anwiese; wäre es ächt, so würde man mit Recht den besten Platz eben für gut genug für ein solches Kleinod halten. — Der grosse Porträtmaler Philipp de Champagne erscheint hier mit einem religiösen Bild: Maria und Johannes an Christi Leiche trauernd. Es herrscht darin ein gewisser akademischer Styl vor, den ich dem Einfluss Nicolas Poussin's zuschreiben möchte und der Champagne's kräftigen, wenn auch durchweg edeln, Realismus nicht zur Geltung kommen lässt. Seine wirkliche Bedeutung, die Tiefe und Innerlichkeit seiner Empfindung, treten in vielen seinen Porträts weit mehr an den Tag. — Ein *Ecce homo* von Dietrich, von ungemein schönem, warmem Ton, verräth ein eifriges Studium Rembrandt's. Bemerkenswerth sind ferner ein mit geistvoller Keckheit gemalter Studienkopf von Peter van Laer, ein kräftig beleuchtetes Porträt von Kupetzky, vor Allem aber ein ungemein schönes Bild von Palame-



des, Bewaffnete in einer Halle. Jede Figur darauf hat ihr bestimmtes individuelles Gepräge, jede Bewegung ist so leicht, so frei, so spontan als möglich, ohne dass diese vollkommene Naturwahrheit auch nur entfernt an das Gemeine streifte. — Das Porträt eines Feldherrn von Charles Lebrun wird durch die geschmacklose Beigabe des affenartigen Negerknaben einigermassen beeinträchtigt, bleibt aber doch ein tüchtiges Werk voll würdiger Charakteristik und künstlerischer Durchbildung der Hauptfigur und von so schöner Färbung, wie sie, mit Ausnahme Mignard's und Philipp de Champagne's, keinem der Zeit- und Landsge nossen Lebrun's zu Gebote stand. Ausserdem sieht man hier noch eine in der Darstellung schlichte, in der Farbe etwas stumpfe, musicirende Gesellschaft von Hendrick van Limborch (1680—1758), ein Wunder Mosis in der Wüste von Rottenhammer, und zwei kleine Bilder eines wenig bekannten Künstlers, le Clerc, die man wahre Musterproben des Fleisses und der Geduld nennen muss. Das eine stellt ein Feldlager, das andere Truppen auf dem Marsche vor; man glaubt wohldisciplinirte Ameisenhaufen vor sich zu sehen. Nicht nur, dass die Menge der winzigen Figuren in's Zahllose geht: es ist auch jede derselben mit einer Sauberkeit und Präcision ausgeführt, von der nur der Augenschein einen Begriff zu geben vermag.

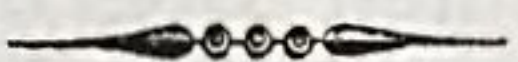
Auch der Schmuck schöner Landschaften fehlt diesem Zimmer nicht. Die Perlen darunter sind zwei Arbeiten J. Both's; in ihren edeln Linien, dem Goldglanz ihres Lichtes, sind sie ein treuer Spiegel der Schönheit südlicher Natur. Eine Hobbema genannte Landschaft scheint mir zweifelhaft und ohne jene Vollendung der einzelnen Theile, aus der bei ihm die Gesamtwirkung hervorzugehen pflegt. Mit der Hinweisung auf ein treffliches, durch geistvolle Staffage belebtes Architekturbild von Peter Neefs beschliesse ich die Uebersicht dieser Gallerie.

---



## **Schlussbemerkung.**

Wie die spanischen Dramatiker sich am Schlusse häufig an das Publicum wenden, mit der Bitte, die Mängel ihres Werkes zu entschuldigen, so möchte ich jetzt eine gleiche Nachsicht nicht nur für den Inhalt meines Buches, sondern auch für die darin mitunter vorkommenden Druckfehler in Anspruch nehmen. Die sinnstörenden glaube ich durchgängig entfernt zu haben; minder erhebliche, wie die Versetzung einzelner Buchstaben, möge der Leser gütig berichtigen.





## Verzeichniss der Künstlernamen.

---

### A.

Achen, Hans van 106.  
 Albani, Francesco 65, 208, 221, 228.  
 Aldegref, Heinrich 96, 252.  
 Allori, Alessandro, siehe Bronzino.  
 Allori, Christoforo 39.  
 Alsloot, 246.  
 Altdorfer, A. 95, 246, 252.  
 Amberger, Christoph 101, 212.  
 Anguisiola, Sofonisba 59.  
 Aquila, Joh. 88.  
 Arpino, 52, 205.  
 Artois, Jacob van 155, 156, 256, 259.  
 Asper, Hans 101.  
 Asselyn, F. 232.

### B.

Baalen, Heinrich 152.  
 Backhuysen, Ludolph 163, 178, 244, 257.  
 Bagnacavallo (eigentlich B. Ramenghi), 240.  
 Baldung, Hans 101, 253.  
 Barbieri, siehe Guercino.  
 Baroccio, Fed. 52, 205.  
 Bassano, Francesco 31.  
 Bassano, Jacopo 30, 31, 83, 199.  
 Bassano, Leandro 31.  
 Basaiti, Marco 11.  
 Batoni, Pompeo 54.  
 Bauernbreughel (P. Breughel d. ä.), 121, 122, 250.  
 Beccafumi, genannt Meccherino 220.  
 Bega, Cornelius 242.  
 Beham, Barthel 96, 252.

Bellini, Giovanni 10, 198.  
 Bellotti, Bernardo, genannt Canaletto 32, 33, 199.  
 Berghem, Nicolaus van 160, 178, 242.  
 Berrettini, Pietro, genannt da Cortona 52, 53, 234.  
 Betto, Bernardino di 203.  
 Bielevelt, oder Bilivert 41.  
 Binck, Jacob 95.  
 Bles, Herri de 121, 249.  
 Bloemen, Franz van 156, 157.  
 Bosch, Hieronymus 121.  
 Bol, Ferdinand 175, 224, 245.  
 Boonen, Arnold van 256.  
 Bordone, Paris 22, 199.  
 Both A. 173, 227.  
 Both, J. 177, 178, 229, 261.  
 Bourguignon, siehe Courtois.  
 Bredael, Peter van 151.  
 Breughel, Ambrosius 153.  
 Breughel, Johann 122, 123, 177, 250.  
 Breughel, Peter d. j. 122.  
 Bronzino, 39, 203.  
 Bronzino, Angiolo 39, 203, 238.  
 Brouwer, Adrian 172, 242.  
 Brügge, Rogier van, siehe Weyden.  
 Breckelemcamp, Quirin van 231.  
 Bugiardini, G. 203.  
 Burgkmair, Hans 96, 97, 253.

### C.

Cagliari, Paolo, genannt il Veronese 25, 26, 27, 28, 199, 238.  
 Cagliari, Carletto 28.  
 Cagnacci, Guido 66.



Calabrese (il), siehe Preti.  
 Callot, Jacques 79.  
 Canale, Antonio 32, 238.  
 Cano, Alonzo 193, 194.  
 Capelle, Johann van de 163.  
 Caravaggio, Michelangelo Amerighi da 68—70, 208, 219, 220, 237.  
 Caravaggio, Polidoro, Caldaro da 49, 235.  
 Carducho, Vicente, 195.  
 Carpaccio, Vittore 10.  
 Carracci, 60, 61.  
 Carracci, Agostino 60, 63, 236.  
 Carracci, Annibale, 60, 62, 236.  
 Carracci, Lodovico, 60, 62, 232.  
 Carracci, Schule der 63, 65.  
 Catena, Vincenzo 11.  
 Cerezo, Mateo 196.  
 Cerquozzi, M. 257.  
 Champagne, Philipp de 78, 175, 260.  
 Cignani, Carlo 66.  
 Cigoli, Lodovico Cardi da 41, 203.  
 Cigoli, aus der Schule des 41.  
 Clerc (le) 261.  
 Clouet, François 75.  
 Cocques, Gonzalès de 168, 257.  
 Coello, Alonzo Sanchez 81, 83, 194.  
 Coello, Claudio 196, 197.  
 Compagno, Scipione 72.  
 Conegliano, Cima da 11, 198.  
 Correggio, 56, 57, 59, 206, 218.  
 Cosimo, Pietro di, nach ihm 34.  
 Cotignola, 204.  
 Courtois, Jacques 79, 182, 232, 256.  
 Craesbeke, Joseph 242.  
 Cranach, Lucas d. ä., eigentl. Sunder 101, 211, 254.  
 Cranach d. j. 104.  
 Cranach, Schule des 104.  
 Crayer, Caspar de 133.  
 Crespi, Battista, genannt da Cerano 59.  
 Crespi, Daniele 59.  
 Crivelli, Carlo 198.  
 Curado, Francesco 41.  
 Cuyp, A. 167, 175, 177, 178, 227, 229, 246.  
 Cuyp, J. G. 230.

**D.**

Dallinger, 259.  
 David, J. L. 182.

Denner, Balthasar 109, 213.  
 Diepenbeck, Abraham 138.  
 Dietrich, Christian 109, 260.  
 Does, Jacob van der 160.  
 Dolce, Carlo 41, 42, 203, 220, 238.  
 Domenichino (eigentlich D. Zampieri), 207, 219.  
 Dossi, Dosso 56.  
 Doufen, van 244.  
 Dow, Gerhard 142, 148, 173, 225, 242.  
 Duc, A. 151, 242, 244, 258.  
 Duc, (Ducq) Jean le 228.  
 Dürer, Albrecht 90, 92, 93, 111, 210.  
 Dusart, Cornelius 173, 246.  
 Dyck, Anton van 133, 135, 136, 137, 168, 183, 222, 223.

**E.**

Eeckhout, Gerbrandt van den 142, 245.  
 Elzheimer, Adam 107, 212, 228, 245.  
 Empoli, Giacomo Chimenti da 41.  
 Engelbrechtsen, Cornelius 118.  
 Es, Jacob van 152.  
 Escalante, Juan Antonio 196.  
 Espinosa, Geronimo 195.  
 Everdingen, 178.  
 Eyck, Johann van 113, 114, 246.  
 Eyck, Hubert van 113, 209.

**F.**

Facin, 183.  
 Ferrari, Gaudenzio 205.  
 Ferrari, Scarsellino da 206.  
 Ferrobosco, 220.  
 Feti, Domenico 52, 205, 238.  
 Flinck, Govaert 142.  
 Floris, Franz 123, 124, 170.  
 Fra Bartolommeo di S. Marco, 35, 36, 38, 200.  
 Franceschini, Marc Antonio 66.  
 Francia, Fr. (eigentlich Raibolini) 60, 185, 204, 235.  
 Franck, 212.  
 Francken, die 125.  
 Francken, Franz d. ä. 125, 126.  
 Francken, Franz d. j. 126.  
 Fuger, 259.  
 Furini, Francesco 40, 203.  
 Fyt, Jean 152, 255, 256.



**G.**

Gaddo Gaddi 199.  
 Garbo, Raffaellino del 240.  
 Garofalo, eigentlich Benvenuto Tisio 206, 232.  
 Gelder, Aart de 175.  
 Gessi, Fr. 240.  
 Gherardo dalle notti, siehe Honthorst.  
 Ghirlandajo, Domenico 254.  
 Ghirlandajo, Ridolfo 200, 235.  
 Giordano, Luca 73, 208.  
 Giorgione, 12, 13, 14, 26, 68, 218.  
 Goes, Hugo van der 116.  
 Gossaert, siehe Mabuse.  
 Gourtes, 183.  
 Goya, Francisco 197.  
 Goyen, Johann van 158, 259.  
 Grebber 226.  
 Greuze, J. B. 182.  
 Grien, siehe Baldung.  
 Griffier, Johann 157.  
 Grunewald, Mathäus 96, 210.  
 Guercino, eigentlich Barbieri 65, 66, 207, 219, 220, 221, 233.  
 Guercino, Schule des 66, 239.

**H.**

Haarlem, F. van 248.  
 Harlem, Gerhard od. Geertgen van 115.  
 Hackert, Philipp 214.  
 Hals, Franz 175, 241, 260.  
 Hamilton, Ph. Ferdinand 152.  
 Hamilton, Joh. Georg 152, 153.  
 Hannemann, Adrian 137.  
 Hartmann, Joh. Jacob 109, 232.  
 Heem, Joh. David de 153, 255.  
 Heem, Cornelius de 154.  
 Heemskerk, Martin van 120.  
 Heinz, Josef 106.  
 Helst, Barth. van der 175, 224, 226.  
 Hemling, Hans 111, 247.  
 Hendrik, 173.  
 Herlin, Friedrich 88.  
 Heusch, Wilhelm de 155, 156.  
 Heyden, Jan van der 258.  
 Hobbema, Meindert 159, 160, 167, 177, 178, 256, 261.  
 Hoecke, Robert van 150.  
 Höllenbreughel, 152.

Gallerien Wiens.

Holbein, Hans d. j. 97, 99, 100, 211, 253.  
 Hondekoeter, Melchior 152, 176, 255.  
 Honthorst, Gerhard 107, 139, 224.  
 Hoogstraaten, Samuel van 142.  
 Hoyer, Nicolaus van 151.  
 Hugtenburg, van 151, 256.  
 Huysum, Johann van 154, 244.

**J.**

Janet, eigentlich François Clouet 75.  
 Janneck, 109.  
 Jansens, A. 133.  
 Jardin, Karel du 160.  
 Imola, Innocente da 204, 239.  
 Joanès, Vicente 194.  
 Jordaens, Jacob 138, 173, 224.  
 Juarez, Juan de, siehe Joanès.

**K.**

Kauffmann, Angelica 212, 214, 243.  
 Kessel, J. van 227.  
 Keyser, 226.  
 König, 252.  
 Koninck, David de 255.  
 Konings, Salomon 259.  
 Kraft, P. 259.  
 Kulmbach, Hans von 252.  
 Kupetzky, Johann 109, 213, 260.

**L.**

Laer, Peter van 143, 175, 245, 260.  
 Lahire, Laurent de 181.  
 Lampi, 259.  
 Lanfranco, Giovanni 66.  
 Largkmair, Johann 89.  
 Lastmann, Peter 230.  
 Lebrun, Charles 76, 179, 180, 181, 261.  
 Lebrun, Elisabeth 231.  
 Lesueur, Eustache 75, 179, 180.  
 Leux, Franz 138, 139.  
 Leyden, Lucas van 119, 169, 210, 249.  
 Liberi, Pietro 32.  
 Licinio, Bernardino 30.  
 Limborch, Hendrik van 261.  
 Lingelbach, Johann 156, 229.  
 Lint, van 224.  
 Lippi, Filippo 200.  
 Londoni, 237.



Lorrain, Claude 178, 183.  
 Loth, Carlo 237.  
 Lotto, Lorenzo 12.  
 Luini, Bernardo 34, 35, 202.  
 Lutherburg, 259.

**M.**

Mabuse, Johann 119.  
 Manfredi, 208, 233.  
 Manglard, 80, 183.  
 Mantegna, Andrea 55, 199, 237.  
 Maratti, Carlo 53.  
 Marnes 183.  
 Masaccio, da S. Giovanni, Schule des 34.  
 Mazzola, Franzesco, genannt il Parmigianino 57, 58.  
 Mazzolino, 56.  
 Mecheln, J. van 247, 248.  
 Meldolla, siehe Schiavone.  
 Memling, siehe Hemling.  
 Mengs, Raphael 53, 54, 212, 230.  
 Merian, 107.  
 Messina, Antonello da 8.  
 Messys, Quintin 118, 249.  
 Messys, Johann 118.  
 Metzu, Gabriel 150, 173, 174, 232.  
 Meulen, van der 175, 256.  
 Mierevelt, J. M. 275.  
 Mieris, Franz 149, 228.  
 Mieris, Wilhelm 150, 228.  
 Mignard, Pierre 76, 179.  
 Mignon, Abraham 154, 245.  
 Miranda, Juan Careño de 196.  
 Molenaer, Jan Miense 173, 244.  
 Modyn, Peter 240.  
 Mommers, H. 230.  
 Moor, Antonis 124, 125.  
 Moor, Carl von 246.  
 Moretto da Brescia 29, 220, 237.  
 Moucheron, Friedrich 155, 156, 178, 227, 230.  
 Moya, Pedro 193.  
 Murillo, Bartolomeo Esteban 81, 185, 187, 190, 191, 192, 239.  
 Muscher, Michel 231.  
 Mutina, Thomas von 86.  
 Myn, Hermann van der 174.

**N.**

Naumann 213.  
 Neefs, Peter d. ä. 126, 178, 261.  
 Neer, Artus van der 158, 242.  
 Netscher, C. 242, 174.

**O.**

Oberdeutsche Schule 87.  
 Oelenhainz, 214.  
 Orley, Bernh. van 119, 120, 227.  
 Orrente, Pedro 81, 83, 195.  
 Orsi, Lelio, 57, 58, 206.  
 Ostade, Adrian van 147, 171, 243.  
 Ostade, Isaak van 147, 172.  
 Ouwater, Albert von 113, 115.

**P.**

Pacheco, Francisco 186.  
 Padovanino (il), siehe Varotari.  
 Palamedes, Stevens 151, 256, 261.  
 Palma, vecchio 12, 14, 15, 16, 198.  
 Palma, Jacopo d. j. 31, 239.  
 Patenier, Joachim 120.  
 Pauditz, Christoph 142.  
 Pens, Georg 95, 227, 252.  
 Pereda, Antonio 196.  
 Perugino (il), 43, 44, 185, 203, 220.  
 Perugino, aus der Schule des 43.  
 Peters, Bonaventura 161, 162, 178, 242.  
 Peyron, 181.  
 Pfenning, O. 87.  
 Piombo, Sebastiano del 16, 198, 236.  
 Pistoja, Fra Paolo da 36.  
 Platzer, 212, 260.  
 Plot, P. 232, 245.  
 Poel, Egbert van der 173.  
 Poelenburg 242.  
 Ponte, Jacopo da, siehe Bassano.  
 Pontormo, Giacomo Carrucci da 38, 240.  
 Porbus (Pourbus), die 123.  
 Porbus, Franz d. ä. 123, 224.  
 Porbus, Franz d. j. 124, 175.  
 Porbus, Peter d. ä. 123.  
 Porto, Baccio della, s. Fra Bartolommeo.  
 Potter, Carl, 152, 176.  
 Poussin, Gaspard 77, 78, 183.  
 Poussin, Nicolas 76, 77, 179, 232, 234, 238.  
 Prado, Blas de 196.



Preti, Matteo, genannt il Calabrese 66, 208.

Procaccini, Camillo 236.

Procaccini, Ercole 59.

Procaccini, Giulio Cesare 59, 239.

Pynacker, Adam 155, 156, 242.

## Q.

Quellinus, Erasmus 138.

Querfurt, 109.

## R.

Raphael, Sanzio da Urbino 44, 46, 47, 48, 204, 217.

Ramenghi, Bartolomeo, siehe Bagnacavallo.

Razzi, Giov. Antonio, il Sodoma genannt 40.

Reynolds, Sir Josua 214.

Rembrandt, van Ryn Paul 139, 142, 167, 169, 225, 226, 243.

Reni, Guido 63, 64, 207, 219, 220, 230.

Reni, Schule des 66.

Ribalta, Francisco 194.

Ribera, Giuseppe, genannt lo Spagnoletto 70, 71, 195.

Ricciarelli, siehe Voltera.

Rigaud, 80, 182.

Robert, Hubert 183.

Robusti, Jacopo, siehe Tintoretto.

Robusti, Domenico 199.

Roelas, Juan de las 235.

Rokes, 173.

Romano, Giulio, eigentlich Pippi 48, 205.

Romanelli, Gian Francesco 205.

Rombouts, Theodor 227.

Roos, Joh. Heinr., 108, 167, 214.

Roos, Philipp 108, 235.

Roos, F. H. 213.

Rosa, Salvatore 71, 72, 208, 240.

Rosselli, Matteo 203.

Rottenhammer 106.

Rubens, Peter Paul 127, 129, 130, 131, 132, 167, 185, 221, 224, 225, 226, 231.

Rugendas, Georg 109.

Ruisdael, Jacob, 158, 159, 167, 177, 242, 244, 246.

Ruthard, Carl 176.

Ruysch, Rachel 154, 244.

Ryckaert, David 146, 173, 230, 243.

## S.

Sabbatini, Andrea, genannt da Salerno 205.

Sacchi, Andrea 53.

Saftleben, Hermann 156, 242, 244.

Salvi, siehe Sassoferato.

Salviati, Francesco de 38.

Sammetbreughel, siehe Breughel Joh.

Sandrart, Joachim von 107.

Sarto, Andrea del 35, 36, 38, 203, 219.

Sassoferato, eigentlich Giov. Batt. Salvi 53, 219, 239.

Savery, Roland 123, 250.

Schäuffelein, Hans 95, 96.

Schaffner, Martin 101.

Schalken, Gottfried 150, 243.

Schiavone, Andrea, eigentl. Meldolla 31.

Schidone, Bartolommeo 55, 208, 233.

Schönfeld, Heinrich 108.

Schongauer, Martin 89.

Schinnagl 109.

Schooreel, Johann 120, 249.

Schut, Cornelius 138.

Screta, Carl 233.

Seghers, Gerhard 133.

Seghers, Daniel 153.

Sesto, Cesare da 34. 202.

Seybold, Christian 110, 213, 261.

Signorelli, Luca 33.

Slingelandt, Peter van 228.

Smissen, Dominicus van der 256.

Snayers, 175.

Snyders, Franz 152, 175, 258.

Sodoma (il), siehe Razzi, G. A.

Spaña, Juan de 184.

Spranger, Bartholomäus 105.

Stanzioni, Massimo 220.

Steen, Jan 146, 172, 258.

Steenwyck, Heinr. van d. ä. 125, 126, 178.

Steenwyck, Heinr. van d. j. 126.

Stella, Jacques 77.

Stern, Ignaz 109.

Strozzi, Bernardo, genannt il cappuccino 67, 208.

Strudel, Peter van 109.



Sustermans, Justus 139.  
Swanevelt, 242.

**T.**

Tamm, Franz Werner 255.  
Tempesta, 240.  
Teniers, David, d. ä. 143, 144, 170, 258.  
Teniers, David, d. j. 167, 170, 171, 241, 243.  
Terburg, Gerhard 148, 227, 260.  
Theodorich, von Prag 86.  
Thulden, Theodor van 138.  
Tinelli, T. 235.  
Tintoretto (il), eigentl. Jacopo Robusti 23, 24, 25, 26.  
Tiepolo, 199.  
Tivoli, da Rosa, siehe Roos.  
Tizian, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 199, 240.  
Tont, 214.  
Torenvliet, 243, 261.

**U.**

Unbekannt, 87, 88.

**V.**

Vaccaro, 208.  
Vaga, Perin del 230.  
Valentin, 75, 180.  
Valkenburg, Lucas van 123, 232.  
Valkenburg, Theodor van 255.  
Vanucchi, Andrea, siehe Sarto.  
Vanucci, Pietro, siehe Perugino.  
Vargas, Luis de 185, 186.  
Varotari, Aless., genannt il Padovano 31, 32, 234.  
Vasari, 40.  
Vecchia, Pietro della 32.  
Veen, Otto van, siehe Venius.  
Velasquez, Diego 6, 20, 81, 82, 185, 187, 236.  
Velde, Adrian van de 160.  
Velde, Jesaias van de 151.  
Velde, Willem van de 242.

Veneziano, Bonifazio 21.  
Venius, Otto 125.  
Verboom, 178.  
Vernet, Joseph 80, 183.  
Vernet, Carle 182.  
Veronese (il), siehe Paolo Cagliari.  
Verschuring 230.  
Villacis, Nicolaus de 196.  
Villadomat, Antonio 197.  
Vinci, Leonardo da 201, 218.  
Vinci, aus der Schule des 35, 74.  
Vinckeboom, David 155.  
Vite, Timoteo della 204.  
Vivarini, Bartolommeo 9.  
Vivarini, Luigi 9.  
Vlieger, Simon de 163, 178, 256.  
Vliet, d. ä. 226.  
Volterra, D. 236.  
Vos, Martin de 170.  
Vouet, Simon 75, 179.  
Vranck, Sebastian 150.  
Vries, R. de 178, 256.

**W.**

Wael, Cornelis de 229.  
Watteau, 80.  
Weenix, Jan 152, 176, 256.  
Werff, Adrian van der 150, 174, 243.  
West, Benjamin 214.  
Weyden, Rogier van der, d. ä. 115.  
Willaerts, Adam 161, 242.  
Winghe, Jodocus van 125.  
Wohlgemuth, Michael 89, 252.  
Wouverman, Philipp 151, 160, 161, 176, 229, 242, 244.  
Wurmser, 86.  
Wyck, Th. 259.  
Wynants, Joh. 157, 158, 256.

**Z.**

Zegers, siehe Seghers.  
Zeitbloom, Bartholomäus 253.  
Zorg, siehe Rokes.  
Zuccherelli, 237.  
Zurbaran, Francisco 192.





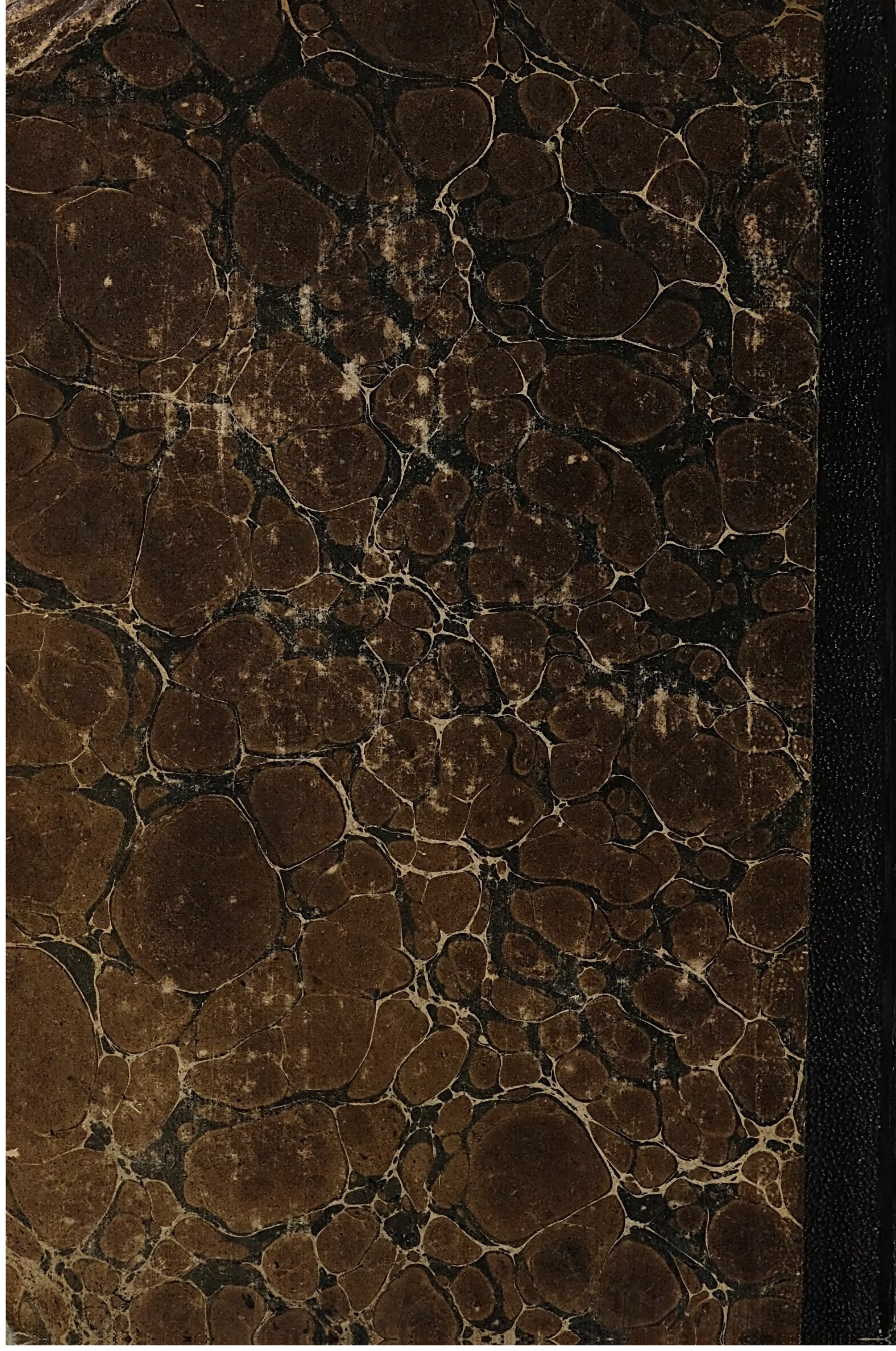














Paoli, Betty,

Wien's Gemälde-Gallerien in ihrer Kunsthistorischen Bedeutung

Wien 1865

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.o.229

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11716887-2